Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Fünfte Auflage,
mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage
und weiteren

herausgegeben
von

Martin Kreisig.

Erster Band.

Mit 1 Bildnis und 1 Faksimile

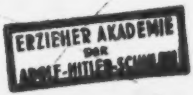
Leipzig.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1914.

R. Schumann.

W I f

Copyright 1914 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



19450

Hauptübersicht.

Band I.

	Seite
Vorwort	V
Vorbericht des Herausgebers	VII
3 Inhaltsübersichten: A) Laufende Reihe	XXV
B) Alphabetische Reihe	XXXII
C) Chronologische Reihe	XXXIV
Einleitendes	1
Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 1—93	3—511

Band II.

Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 94—126	1—170
Nachtrag Nr. 1—67 (in 6 Gruppen)	171
Anmerkungen zum Text der Gesammelten Schriften und des Nachtrags Nr. 1—600	363
Kompositionsverzeichnis	477
Literaturverzeichnis	519
Namenverzeichnis	525
Anhang: Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen Robert Schumanns	561

Vorwort.

Von Robert Schumanns »Gesammelten Schriften« war wieder eine neue Auflage nötig. Das ist hocherfreulich, denn Schumanns Schriften bilden einen kostbaren Schatz der deutschen Musikliteratur. Mit der Herausgabe wurde der Unterzeichnete betraut, da leider der um die Schumannforschung so hochverdiente Prof. F. G. Jansen nicht mehr unter den Lebenden weilt*. Nicht ohne Zagen und mir der Schwierigkeit wohl bewußt, der Nachfolger eines Jansen zu sein, übernahm ich aber doch die Aufgabe, da ich glaubte, daß mir meine Tätigkeit als Leiter des Schumannmuseums**, das reiche Hilfsmittel bietet, vielleicht doch zustatten kommen könnte, und da ich in dem Auftrage zugleich eine ehrenvolle Anerkennung der Bestrebungen, hier in Schumanns Geburtsstadt eine Zentralstelle für die Schumannforschung zu schaffen, zu erblicken glauben durfte.

Bei meiner Arbeit schwebten mir 3 Hauptpunkte vor: erstens Schumanns Schriften ganz in ihrer ursprünglichen Form wieder herzustellen, dabei aber zweitens die wertvollen Nachträge und Erläuterungen Jansens möglichst zu erhalten und drittens diese noch zu erweitern, dabei

---

* F. Gustav Jansen, geb. 15. Dez. 1831 in Jever, 1848—50 Schüler des Konservatoriums in Leipzig, dann Musiklehrer in Göttingen und zuletzt Domorganist, Kgl. Musikdirektor, Professor in Verden a. d. A., starb 3. Mai 1910 in Hannover. Jansen hat fast sein ganzes Leben der Würdigung und dem Studium von Schumanns Werken und Leben gewidmet. Mit großem Verständnis wirkte er bereits Anfangs der fünfziger Jahre in den akademischen Kreisen Göttingens für Schumanns Kompositionen, namentlich auch durch geschickte Bearbeitung der Sinfonien für 2 Klaviere, und fand, was ihn, den ungemein tätigen Mann, zur weiteren Verfolgung des eingeschlagenen Weges nur um so mehr anspornte, die Anerkennung Schumanns selbst. Später ging er mehr zu musikgeschichtlichen Studien über, von denen seine Werke »Die Davidsbündler« 1883, Neue Folge Schumannscher Briefe 1886 u. 1901, die kritische Ausgabe der »Gesammelten Schriften« Schumanns (4. Aufl. 1891) die Früchte waren, und die sich durch große Zuverlässigkeit auszeichnen. Jansen war auch ein feinsinniger Komponist, doch war er — gewöhnt, an sich immer den strengsten Maßstab anzulegen — als solcher leider sehr zurückhaltend. Sein Name wird für alle Zeiten ehrenvollst mit dem Schumanns verbunden bleiben.

** Das Schumannmuseum wurde 1910 begründet. Die erste Anregung hatte Geh. Rat Prof. Dr. Max Friedländer-Berlin gegeben. Die Sammlung ist dank vieler Unterstützung bereits eine recht reichhaltige. Sie steht jetzt nun unter einem städtischen Ausschusse, dessen Vorsitzender Oberbürgermeister Keil ist. Zu den Förderern des Museums gehört vor allem auch Frl. Marie Schumann, die älteste, noch lebende Tochter Rob. und Klara Schumanns und Bezgrat Wiede (s. d.). —

Soeben (Ende Dezember 1913) ist durch einstimmigen Beschluß der städtischen Kollegien auch Robert Schumanns Geburtshaus angekauft worden.

aber auch der seinerzeitigen Kritik der Gestaltung der 4. Auflage (vergl. z. B. Deiters, Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1893 S. 355 ff.), soweit sie mir berechtigt erschien, Rechnung zu tragen.

Nach diesen Gesichtspunkten gestaltete sich die vorliegende Neuauflage nun so: daß Schumanns Schriften, soweit er sie selbst 1852/53 in die Sammlung aufnahm, genau in dieser Auswahl, Anordnung und Fassung den Hauptteil des Werkes bilden, während alle weiter aufgenommenen Schriftsätze — „die Stiefkinder", wie sie einmal treffend bezeichnet wurden — in einem Nachtrage vereinigt wurden. Alle Texterläuterungen, Abweichungen gegenüber dem Erstabdrucke in der „Neuen Zeitschrift für Musik" u. a., soweit sie Schumann nicht selbst der 1. Auflage hinzugefügt hatte, wurden dem Anmerkungsteile zugewiesen. Um den ungemein reichen Inhalt der Schriften möglichst leicht zugänglich zu machen, wurde auf eine gewisse Vielseitigkeit der Inhaltsverzeichnisse und möglichste Ausführlichkeit derselben besonders Bedacht genommen.

„Zunächst war ich bestrebt", schrieb Jansen in dem Vorwort zur 4. Auflage, „die schriftstellerischen Arbeiten Schumanns in möglichster Vollständigkeit zu sammeln. Schumann hat einen erheblichen Teil seiner Aufsätze und Kritiken von der Aufnahme in seine gesammelten Schriften ausgeschlossen. Was nun aber in Schumanns Augen wertlos oder gleichgültig war, kann gleichwohl für uns von großer Wichtigkeit sein, die wir nichts von dem missen wollen, was das Bild seiner Persönlichkeit vervollständigt und unser Verständnis seines Denkens und Wollens fördert." Diesen Ausführungen konnte ich mich nur voll und ganz anschließen, sie gelten auch für die hier gebotenen weiteren, dem Schumannfreunde hoffentlich willkommenen, nicht unwesentlichen Vervollständigungen, bezüglich deren ich mich zu meiner Entschuldigung auch unter ein Wort Schumanns selbst stellen möchte, der einmal sagt: „Man soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimen Arbeitsstätte des Meisters führen."

Zeichenerklärung. Um dem Leser entgegenzukommen, wurden den Anmerkungsziffern im Texte dann kleine Zeichen beigesetzt, wenn es sich in den Anmerkungen um Vergleich mit der ursprünglichsten Fassung handelt. = bedeutet: hier findet sich in den Anmerkungen die ursprüngliche Fassung abgedruckt. Durch senkrechte Striche | ... | wurden diese Stellen dazu im Texte abgegrenzt. v bedeutet: hier wurde von Schumann bei der Redaktion gestrichen und das Gestrichene in den Anmerkungen abgedruckt. [ ] bedeutet: von Schumann bei der Redaktion der »Gesammelten Schriften« erst ausdrücklich hinzugefügt. Anmerkungsziffern ohne Zeichen weisen auf vom Herausgeber bez. Jansen herrührende Erläuterungen hin. Kompositionstitel, außer allgemein gebräuchlichen Musikfachausdrücken, wurden in » « gesetzt, Zitate dagegen in „ ".

Über die für die Abfassung der Verzeichnisse angewandten Grundsätze und Zeichen ist in besonderen Vorbemerkungen an Ort und Stelle Rechenschaft gegeben.

Auf Wunsch der Herren Verleger kam die neue Rechtschreibung in Anwendung. Diese wurde auch auf die Vornamen ausgedehnt, was teilweise allerdings längere Erörterungen nötig machte.

Schließlich danke ich an dieser Stelle noch allen denen, die mich bei meiner Arbeit freundlich und tatkräftig unterstützten! Besonderer Dank gebührt auch den Herren Verlegern, welche sich mit dem wesentlich erweiterten Umfange einverstanden erklärten, die Neuauflage geschmackvoll ausstatteten und durch 1 Bild und 2 Faksimiles erweiterten.

Just im Jahre 1913, dem Jahre der Erinnerungen an Deutschlands Befreiung vor 100 Jahren, wurde diese Neuausgabe von Robert Schumanns Schriften bearbeitet. Möchte dies eine gute Einführung für dieselbe sein! War nicht Schumanns Schrifttum auch einem Befreiungskampfe gewidmet? War er nicht von Grund seines Herzens echt deutsch gesinnt, — „ein lieber deutscher Kerl", wie ihn Richard Wagner, dessen 100. Geburtstag wir auch in diesem Jahre feiern konnten, einst nannte?

Gewiß! nichts Geringerem galt sein Streben als:

„Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst."

Zwickau i. S., Schumannmuseum, Oktober 1913.

Martin Kreisig.

Vorbericht des Herausgebers.

Geschichtlicher Überblick über die schriftstellerische Tätigkeit Rob. Schumanns.

Dieser Aufsatz, der den 2. Teil des Jansenschen Vorberichtes zur 4. Aufl. bildete, ist teilweise in der alten Fassung wiedergegeben, da er ein reizvolles und zutreffendes Bild entwirft. An einigen Stellen konnten Ergänzungen eingefügt werden, da inzwischen neues handschriftliches Material bekannt wurde; auch mußten Streichungen erfolgen, da der Nachtrag manches aufgenommen hat. Dann gelangte die Vorgeschichte der Herausgabe der Gesammelten Schriften durch R. Schumann etwas ausführlicher zur Darstellung, wie auch eine Sammlung von Urteilen über Rob. Schumann als Schriftsteller neu hinzugefügt wurde.

Um Schumanns schriftstellerische Tätigkeit von ihren ersten Anfängen an überblicken zu können, muß man bis auf seine Schuljahre zurückgehen. Dieser früher so gut wie unbekannte Lebensabschnitt Schumanns bis zu seinem Abgange nach der Universität steht uns jetzt klarer als vorher vor Augen, nachdem ihn Max Kalbeck zum Gegenstand einer biographischen Studie* gemacht hat, die sich auf den handschriftlichen Nachlaß Schumanns stützt und eine Fülle neuen Stoffes enthält.

Nachdem Schumann zuerst in der Privatschule des damaligen Archidiakonus, späteren Kirchen- und Schulrat Dr. Döhner in Zwickau eine ausgezeichnete Vorbildung in den Elementarfächern empfangen hatte, kam er Ostern 1820, nicht ganz zehn Jahre alt, aufs Gymnasium (Lyzeum). Hielt er auch, da er in der normalen Dauer von acht Jahren das Gym-

* »Aus Robert Schumanns Jugendzeit.« Ein biographisches Blatt von Max Kalbeck in A. Edlingers Österreichischer Rundschau von 1883. Dieser Aufsatz wieder wurde der Jansenschen Darstellung, soweit sie Schumanns Schulzeit betrifft, teilweise wörtlich zugrunde gelegt.

nasium durchmachte, mit seinen Schulkameraden im Durchgang durch die Klassen so ziemlich gleichen Schritt, so war er ihnen doch in vielen Dingen von Anfang an weit voraus*. Auch in der Wissenschaft ging der frühreife, mit ungewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattete Knabe seinen eignen Weg. Wo andre der gründlichsten Unterweisung und der angestrengtesten Vorstudien bedurft hätten, da genügte ihm eine Andeutung, ein Wink, ein Versuch, um Außerordentliches zu leisten, obgleich er, namentlich in dem ersten Schuljahre, mehr träumerisch als eifrig war. Neben dem musikalischen hatte sich frühzeitig ein sehr bemerkenswertes Sprachtalent und zugleich mit diesem ein feines Gefühl für metrische Formen geltend gemacht; das eine war ein Erbteil der Mutter, das andre hatte er vom Vater ererbt.

Die Mutter, eine musikalische Natur, obwohl sie keine Note lesen konnte, gab hauptsächlich die Veranlassung, daß Robert mit sieben Jahren dem Organisten Bacc. Kuntsch zum Klavierunterricht übergeben wurde, nachdem er schon vorher im Hause gelegentlich von einem älteren Schüler, Vollert mit Namen, musikalisch angeregt worden war. Der Unterricht hörte 1825 auf, da Robert seinem Lehrmeister (der seinen Schüler übrigens sehr liebte) über den Kopf gewachsen war und auf eigne Hand Klavier spielte, phantasierte und komponierte. Während die Mutter die Beschäftigung des Knaben mit Musik rein als dilettantische Liebhaberei ansah und sich entschieden dagegen erklärte, daß er darin seine Lebensaufgabe finden solle, glaubte der weiter und freier denkende Vater seinen Sohn der Künstlerlaufbahn zuführen zu müssen. Er hatte sogar schon Unter-

* Das älteste Schriftstück von Schumanns Hand, das wohl überhaupt erhalten geblieben ist, ist ein Stammbuchblatt des elfjährigen Quartaners, geschrieben für seinen Schulfreund, den nachherigen Kaufmann F. L. Köhler in Zwickau. Es kam nach dem Tode desselben (1877) in den Besitz seines Schwiegersohnes, des Musikdirektors P. Fischer in Zittau († 1894), und lautet:

„Alles, alles kann man kaufen.
Freunde nur und Freude nicht.

Zwickau
d. 14 May
1821.

Wenn Du diese wenigen Zeilen
liest, so gedenke Deines aufrichtigen Freundes
Robert Schumann."

Ein andres Albumblatt stammt aus seiner Tertianerzeit und ist an Emil Herzog, (später Dr. med. in Zwickau) gerichtet. Es lautet:

„Solem e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt, qua a Diis immortalibus nihil amabilius nihil jucundius.

Cic. Laelius.

Zwickau
am 20ten Januar
1823.

Sanssouci vivat!

Bei dießen wenigen Zeilen denke
an Deinen treuen Freund u. Mitschüler
Rob. Alex. Schumann.

Discp: classis tertiae Lycei Zwickaviensis."

(Mit Sanssouci bezeichneten die Schulkameraden eine Höhle außerhalb der Stadt, wo sie ihre „Robinsonaden" aufführten. Das Blatt enthält auch die Zeichnung einer Wage, deren Bedeutung aber Dr. Herzog nicht mehr anzugeben gewußt hat.)

Das Schumannmuseum besitzt ein Albumblatt Rob. Schumanns aus dem Jahre 1825, gewidmet seinem Schulfreunde, dem späteren Eisenbahndirektor Schaff. Es fällt die sehr ausgeschriebene Handschrift des Fünfzehnjährigen auf.

handlungen deswegen mit K. M. von Weber angeknüpft, die aber durch Webers Abreise nach London ins Stocken gerieten. Der Plan wird alsdann in den Hintergrund getreten, der Vater wohl auch an dem eigentlichen Beruf seines Sohnes irre geworden sein, da sich dieser inzwischen von der Musik zur Poesie abzuwenden schien. Das sah der Vater, der ja selbst nicht unbedeutende schriftstellerische Erfolge hinter sich hatte (vgl. z. B. Einleitung zu »Der junge Schumann« von A. Schumann), jedenfalls nicht ungern. Er nährte den für alles Schöne empfänglichen Sinn des Sohnes mit klassischer Lektüre und zog ihn auch zur Mitarbeit an eignen literarischen Arbeiten heran. Seine Buchhandlung bot Bildungsmittel in verschwenderischer Fülle und Auswahl, die der geweckte und wißbegierige Knabe mit Leidenschaft ergriff, so daß er sich binnen kurzer Zeit im Zusammenhange aneignete, was sonst nur langsam und bruchstückweise erworben zu werden pflegt*.

An teilnehmenden Genossen fehlte es ihm bei seinen poetischen Bestrebungen nicht. Wie er der Leiter eines aus seinen Kameraden gebildeten Orchesters war, so stand er auch schon als Fünfzehnjähriger an der Spitze eines literarischen Vereins. Daß zu dieser Zeit seine dichterische Tätigkeit vor der musikalischen die Oberhand gewonnen hatte, bestätigt der Umstand, daß von den ersten Kompositionen nichts erhalten ist (Schumann selbst weiß nicht einmal genau die Zeit ihres Entstehens anzugeben), während eine beträchtliche Sammlung poetischer Versuche vorliegt mit einem sorgfältig geführten Protokoll und einem Verzeichnis der Mitglieder des literarischen Vereins. Seine Jugendfreunde betrachteten ihn allgemein nicht als künftigen Musiker, sondern Schriftsteller.

Dieser literarische Schülerverein bestand drei Jahre hindurch und hielt dreißig Sitzungen ab, von denen die erste am 12. Dezember 1825, die letzte im Februar 1828, also kurz vor Schumanns Abgange nach der Universität, stattfand. In den von Schumann entworfenen Vereinssatzungen heißt es:

> „Ist es jedes gebildeten Menschen Pflicht, die Literatur seines Vaterlandes zu kennen, so ist es ebenso die unsrige, die wir doch schon auf höhere Bildung Ansprüche machen wollen und müssen, die deutsche nicht zu vernachlässigen und mit allem Eifer zu streben, sie kennen zu lernen. Der Zweck dieses Vereins soll daher sein eine Einweihung in die deutsche Literatur." Diesen Zweck zu erreichen, werden, wie es weiter heißt, „nach der Reihe die Meisterstücke unsrer Dichter und Prosaiker vorgelesen, in jeder Sitzung eine Biographie von irgendeinem berühmten Manne beigefügt, die Meinungen darüber gesagt, die Ausdrücke, die man nicht versteht, erklärt, auch wohl eigne Gedichte den Mitgliedern zur Kritik übergeben."

* Wie vielseitig sich der junge Gymnasiast beschäftigte, beweist, daß er sich eine große Siegelsammlung angelegt hatte, — eine Liebhaberei, die ihn namentlich mit Emil Herzog häufig zusammenführte. Schumanns Vater unterstützte diese Liebhaberei durch Anschaffung des »Großen und allgemeinen Wappenbuchs« von J. Siebmacher. — Die Sammlung ist leider nicht mehr vorhanden.

Was der eifrigen Schar und vor allem ihrem ehrgeizigen Anführer als Ideal vorschwebte, erklärt die in die Satzungen eingeschobene verheißungsvolle Bemerkung:

„Aus eben solchen Vereinen sproßten Uz, Cramer, Kleist, Hagedorn und andre große Männer, die in der deutschen Literatur ewig mit goldnen Schriftzügen aufgezeichnet werden, hervor."

Also nicht Mozart oder Beethoven, sondern einer der Hainbündler oder Anakreontiker war das Vorbild des fünfzehnjährigen Schumann. Bezeichnend ist die Auswahl der zum Vortrage gebrachten Stücke. Von Schiller wurden sämtliche Dramen mit verteilten Rollen gelesen — der Vorsitzende behielt dabei natürlich die besten für sich —, und Größen zweiten und dritten Ranges wie Weiße, Kosegarten, Niemeyer, Howald, Meißner, Collin, Gleim, Raupach, Schulze u. a. standen auf jeder Tagesordnung. Dagegen fehlt der Name Goethe ganz. „Goethe versteh' ich noch nicht", bekannte Schumann im März 1828; erst in späteren Jahren wurde er ein begeisterter Verehrer Goethes. Jean Paul kommt erst im letzten Jahrgange mit zwei Phantasiestücken vor und streitet mit den Paränesen des Philologen F. W. Thiersch um den Vorrang, nahm freilich nach kurzer Zeit den „ersten Platz" bei Schumann ein und wurde „selbst über Schiller" gestellt.

Entfernten diese vielfältigen, mit Ernst und Eifer getriebenen Nebenbeschäftigungen den Knaben von den Schulwissenschaften, so brachten ihn seine dem Lehrplan vorauseilenden Studien der klassischen Sprachen wieder dahin zurück. Es kam ihm zugute, daß er, lange bevor seine Mitschüler in der Lage waren, die griechischen und lateinischen Dichter in der Ursprache zu lesen, die Lieder des Anakreon, die Idyllen des Bion, des Theokrit und des Moschus in den Versmaßen der Originale ins Deutsche übertragen hatte, und als er die schwierigeren Formen des Horaz und der griechischen Tragiker beherrschen lernte, verfügte er über eine Gewandtheit, Sicherheit und Freiheit des Ausdruckes, die weniger seine Poesie als seine von Jean Paul erweckte und beflügelte Prosa über das Gewöhnliche hinaushoben. Man lese nur die Jugendaufsätze (s. Nachtrag Nr. 1) und die ersten in den »Jugendbriefen« veröffentlichten Schreiben des siebzehnjährigen Primaners an seinen ihm schon 1827 nach Leipzig vorangegangenen Freund Flechsig!

Tief erschüttert wurde Roberts Herz durch zwei Unglücksfälle, die sich kurz nacheinander im elterlichen Hause ereigneten: seine um drei Jahre ältere Schwester Emilie erkrankte im Jahre 1826 am Typhus und verfiel einer unheilbaren Gemütskrankheit; bald darauf, am 10. August, starb sein Vater, während die Mutter zur Kur in Karlsbad war. Schumann gedenkt dieser Ereignisse in seinen Tagebuchaufzeichnungen:

„Das ganze Jahr flog mir wahrlich wie ein Traum hin. Hier hatte ich wahr geträumt, dort hatte ich die ernste Wahrheit gefunden. Zwei geliebte Wesen wurden mir entrissen, das eine, mir teurer als alles, auf ewig, das andere in gewisser Hinsicht auch auf ewig. Ich zürnte damals dem Schicksal, jetzt kann ich ruhiger über alles nachdenken, und siehe, ich erkenn' es klar, das Schicksal hat es doch gut

gemacht. Ich war eine aufgeschäumte Woge, ich rief im Reigen: warum muß gerade ich so von den Stürmen herumgeschleudert werden? und wie der Sturm nachgelassen, da ward die Welle reiner und klarer, und sie sah, daß der Staub, der auf dem Boden lag, fortgerissen war, sie selbst aber auf lichtem Sande schaukelte. Ich habe viel erfahren, ich habe das Leben erkannt. Ich habe Ansichten und Ideen über das Leben bekommen, mit einem Worte, ich bin mir heller geworden."

Nicht lange nachher trat der schüchterne Gymnasiast in eine neue, bedeutungsvolle Zeit ein, die auch auf seine Trauer mildernd einwirkte — in die Zeit der ersten Liebesschwärmereien. Zwei anmutige Mädchengestalten, Nanni und Liddy, nahmen kurz nacheinander das von Sehnsucht erfüllte Herz des siebzehnjährigen Jünglings gefangen. Er selbst hat die Geschichte seines Liebens in einer ganz im Geist und Stil Jean Pauls gehaltenen Erzählung (»Juniusabende und Julitage«) niedergelegt. Die lose an einen dünnen Faden gereihten Kapitel dieser seltsamen Geschichte sind unerschöpfliche Veränderungen desselben Ereignisses, sofern man eine Anzahl in überschwenglichen Ausdrücken abgefaßter Gefühlsergüsse mit wirklichen Vorgängen zusammenbringen darf. Das Ganze könnte eine Apotheose des Schweigens genannt werden. Zwei Paare von Freunden und Freundinnen wandeln durch das idyllische Gefilde einer weltfernen Insel. Die Natur spricht zu ihnen, sie aber schweigen und sehen einander nur verständnisinnig und selig in die Augen. In der Einleitung zu diesen Stimmungsbildern glaubt man Eusebius reden zu hören:

„Es gibt eine Zeit im Jünglingsleben, wo das Herz nicht finden kann, was es will, weil es vor Sehnsucht und Freudentränen nicht weiß, was es sucht. Es ist jenes heilig hohe, stumme Etwas, welches die Seele vor ihrem Glücke ahnt, wenn das Auge des Jünglings träumerisch in die Sterne blickt und die lächelnden anweint, aber freudig, und wenn er stockend und sinnend am Wasser geht, unter Blumen ruht, Rosen sucht und Gänseblumen auszupft. Wo er lächelnd nachsinnt und entzückt sagt: Ach, warum gab mir denn noch kein Mensch eine solche Blume? warum liebt mich denn kein Mensch? Jeder muß ja einmal eine Zeit gehabt haben, wo er inniger an den Blumen und Sternen hängt, und wo alles um ihn von einem milden rosigen Morgenzwielichte beleuchtet wird, das eine Sonne verbürgt, die bald aufgeht."

Zuerst hatte es ihm Nanni angetan. Als er wenige Wochen nachher von der schönen und stolzen Liddy bezaubert war, schrieb er in sein Tagebuch:

„Muß ich hier schwärmen, so kann es nur rein platonisch sein. Die seligsten Träume schaffen mir oft das göttliche Mädchen herbei. Wenn die Wahrheit traurig ist, warum sollte man nicht heiter in den Träumen, die uns lieblich das Ideal unserer Herzen hervorgaukeln, die Göttlichkeit glücklicherer Tage vorempfinden?"

Er fühlt das Bedürfnis zu sprechen, ein Tagebuch zu führen, will aber nicht Tag für Tag die Nichtigkeiten seines unbedeutenden Lebens

eintragen, sondern dem frohgenossenen Augenblicke Dauer verleihen und über sein Inneres nachdenken.

„Und so will ich in den Minuten meiner nächtlichen Muße mein Leben aufzeichnen, um einst in späteren Jahren, mag ich glücklich oder unglücklich sein — und leider sagt mir das letztere eine bange Ahndung vor — meine Ansichten und Gefühle mit den vergangenen und sonstigen zu vergleichen und zu sehen, ob ich mir, meinen Gefühlen und meinem Charakter treu geblieben bin."

Der schwermütigen Grundstimmung seiner Natur, die schon hier zuweilen zum Ausbruche kommt, entsprechen die Worte:

„In traurigen Zeiten werde ich meines Glückes gern gedenken, ich habe schon gelebt, und glücklich kann man nicht immer sein."

Die zarte Neigung zu der hübschen Liddy war von kurzer Dauer. „Der Traum ist aus!! und das hohe Bild des Ideals verschwunden, wenn ich an die Reden denke, die sie über Jean Paul führte. Lasset die Toten ruhen!" schrieb er bald darauf an Flechsig.

Damit endete das Idyll. Vergessen hat es Schumann übrigens nicht. Im Dezember 1840 legte er sich ein Oktavheft an, das er gewissermaßen zum Aufgabenbuch der Zukunft bestimmte und „Projektenbuch" nannte. Darin findet sich neben allerlei teils ausgeführten, teils unausgeführt gebliebenen Kompositionsvorwürfen, literarisch-musikalischen Plänen, Anregungen und Notizen auch das Schema eines autobiographischen Abrisses mit dem Schlußvermerk: „Schrieb's am 19. April 1843 in Leipzig." In dieser Skizze sind Nanni und Liddy mit ihren vollen Namen verewigt und dick unterstrichen — eine Auszeichnung, die auf ihre besondere Bedeutung hinweist.

Die dichterischen Erzeugnisse des jungen Schumann bestanden, wie die erhalten gebliebenen Jugendblätter zeigen, neben den schon erwähnten — zum Teil vortrefflich gelungenen metrischen Übersetzungen — aus lyrischen Gedichten, dramatischen Anläufen und Prosafragmenten, deren Manuskripte hier und da mit dem Pseudonym „Robert an der Mulde" und „Robert Alantus" versehen sind. Im Jahre 1826 wandte sich Schumann mit dem sehr bescheiden vorgebrachten Ansuchen an den Hofrat Winkler (Theodor Hell) um Aufnahme einiger Gedichte in die Dresdener »Abendzeitung«. Die Bitte scheint nicht erfüllt worden zu sein, wenigstens enthält der Jahrgang 1826 der Abendzeitung kein Gedicht unter einem der genannten Pseudonyme.

Auch von größeren poetischen Arbeiten aus dieser Zeit liegen Bruchstücke vor: von einem Drama mit Chören »Coriolan« (nach dem Vorbilde der »Braut von Messina«) und von einer Tragödie »Die beiden Montalti«. Beide Stücke scheinen nicht weit über die ersten Szenen hinausgekommen zu sein; von dem erstgenannten sind acht Seiten mit 114 Versen, von dem zweiten fünf Seiten mit 220 Versen erhalten. Ein dritter dramatischer Versuch, der unter unmittelbarem Einfluß von Z. Werners »Vierundzwanzigstem Februar« und Müllners »Schuld« steht und eine überaus gräßliche Begebenheit behandelt — »Die Brüder Lanzendörfer« —, ist nur im ersten Entwurf vorhanden.

Wie Schumann damals über seine dichterische Begabung dachte, sagt sein Tagebuch an einer Stelle, wo er sich und einige seiner Freunde kurz schildert und zunächst auf ihre poetischen Fähigkeiten hin prüft, die ihm für die Wertbestimmung in erster Linie in Betracht zu kommen schienen.

„Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub' ich, habe ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht; ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie — soll die Nachwelt entscheiden."

Bei der folgenden Tagebuchstelle denkt man an den künftigen Musiker, dem es gegeben war, auch das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen. Schumann schreibt, er sei unendlich wehmütig gestimmt von einem poetischen Stoff, den er bearbeiten wolle; die Worte zerflössen ihm zu Tränen, und er müsse schließen, noch ehe er recht begonnen, weil „es ihn zu stark angriffe".

„Es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu sein; ich kann wenigstens da nie zusammenhängende Gedanken niederschreiben. Wo aber mein eignes Selbst nicht mitzufühlen braucht, wo nur die Phantasie herrscht, dichte ich freier, leichter und besser. Hierin bin ich ganz mit mir eins. So wäre es mir nicht möglich, ein Gedicht an Liddy zu machen. Ich empfinde fast zu sehr dabei; Empfindungen sind sprachlos."

Die Ausarbeitung der dramatischen Pläne wurde wahrscheinlich aufgegeben, als Schumann von Jean Paul und Franz Schubert gefesselt wurde, was er selbst als das „Hauptereignis seines achtzehnten Jahres" bezeichnete*.

„Meine Kamöne schlummert", schrieb er im August 1827 an Flechsig, „einmal war sie selig erwacht — o, des kurzen, aber schönen Augenblickes! — jetzt träumt sie nur manchmal noch, und wenn sie erwacht, weiß sie die Träume nicht mehr, und so schlummert sie wieder ein, träumend, fühlend, empfindend, der toten Worte ledig, in die sie ihr Gefühl bannen soll. Aber auch ihr Schlummer ist schön wie der Schlaf der Jungfrau, die glücklich liebt, und deren ruhige Züge die goldene Vergangenheit im Traume himmlisch verklärt."

Durch Jean Paul wurde Schumann zu Prosadichtungen angeregt. Außer den schon erwähnten »Juniusabenden« ist der Anfang eines Romans »Selene« erhalten geblieben; beide lassen die sich wieder geltendmachende Hinneigung Schumanns zur Musik erkennen.

Endlich aber sollte seine musikalische Natur siegreich zum Durchbruch kommen, als ein gütiges Geschick ihn einer talentvollen Frau zuführte, deren seelenvoller Gesang wie eine überirdische Offenbarung auf

* Vgl. G. Kastner über Schumann in der »Revue et Gazette musicale de Paris« vom 21. Juni 1840. Die Skizze enthält einige biographische Einzelheiten, die unzweifelhaft nach Schumanns eignen Angaben niedergeschrieben sind. Bemerkenswert ist, daß Kastner am Schlusse ausspricht, Schumann werde im Orchester das geeignetste Feld für seine Befähigung finden. Schon nach Verlauf eines halben Jahres machte Schumann das wahr.

ihn wirkte. Im Frühjahr 1827 kam Agnes Carus, die junge Frau eines in Colditz lebenden Arztes, zum Besuch nach Zwickau. Sie war, wonach Schumann sich bisher vergebens gesehnt hatte, eine durch und durch musikalische, der seinigen gleichartige Natur, an Bildung, Geschmack und Kenntnissen der Zwickauer Dilettantenwelt weit überlegen. Aus ihrem künstlerisch geschulten Gesange sprach die Empfindung einer feinen, von dem Gewöhnlichen sich abwendenden Seele. Franz Schuberts Tonweisen waren es, die Schumann zuerst von ihren beredten Lippen vernahm. Stunden und Tage verbrachte er am Klavier, um mit der schwärmerisch von ihm verehrten Frau vierhändig zu spielen oder sie zu ihren Liedern zu begleiten.

In dem Hause, das diese unvergleichlichen Genüsse darbot, war Schumann schon längere Zeit heimisch. Es gehörte dem kunstsinnigen Oheim des Coldițer Arztes, dem Geschäftsführer der großen Devrientschen Fabrik, Karl Erdmann Carus. An den Namen dieses „würdigen Mannes“ (so schrieb Schumann später in seinem Nachruf)*, „der bis zum letzten Hauch ein treuer Verehrer der Kunst, ein warmer Freund der Künstler war“, knüpften sich für ihn „die teuersten Jugenderinnerungen“.

„War es doch in seinem Hause, wo die Namen Mozart, Haydn, Beethoven zu den täglich mit Begeisterung genannten gehörten, in seinem Hause, wo die sonst in kleinen Städten gar nicht zu hörenden selteneren Werke dieser Meister, vorzugsweise Quartette**, mir zuerst bekannt wurden, wo ich oft selbst am Klavier mitwirken durfte, in dem den meisten vaterländischen Künstlern gar wohlbekannten Carusschen Hause, wo alles Freude, Heiterkeit, Musik war.“

Dies wird auch von andrer Seite bestätigt und namentlich hervorgehoben, daß Carus mit richtigem und geübtem Blick oft bei jungen Leuten seiner Umgebung die in ihnen schlummernden Talente entdeckt, sie darauf aufmerksam gemacht und zu deren Ausbildung ermuntert habe***. Auch Schumann erfuhr solche freundliche Aufmunterung, und es entsprach ganz seinem dankbaren Gemüt, daß ihm der Name seines „väterlichen Freundes“ zeitlebens „lieb und teuer“ blieb. Von seiner Anhänglichkeit zeugt ein Gedicht, das er 1838 an Carus sandte, als dieser das Doppelfest seiner silbernen Hochzeit und der Verheiratung seiner Tochter Josephine feierte. Es lautet:

„Herrn und Madame Carus,
Herrn und Madame Bamberger
zur freundlichen Erinnerung.
Zum 24. August 1838.

Der einst in Eurem Kreise
Wie Kind vom Hause war,
Bringt heut' so innig wie leise
Euch seine Wünsche dar.

* Neue Zeitschrift 1843, Bd. 18, S. 27.
** Carus selber beteiligte sich daran als Geiger.
*** So geschah es z. B. mit den Brüdern Karl und Emil Devrient, die anfänglich für den Kaufmannsstand bestimmt und in der Fabrik ihres Zwickauer Oheims beschäftigt waren.

Ihr habt ihn gern gelitten,
Wenn er in kindischem Flug
Nach oben, unten und mitten
Euch das Klavier zerschlug.

Die Zeit läßt nimmer sich halten:
Das Mädchen ward eine Braut,
Zum Jubelpaar die Alten,
Der Mann zum Bräutigam traut;

Und ich, der ins Gedränge
Der Welt kam, — am Altar
Bring heut' ich wieder Klänge,
Die segnendsten, Euch dar.

Leipzig. Robert Schumann."

In den Sommerferien 1827 unternahm Schumann zum ersten Male als sein eigner Herr eine große Reise — nach Leipzig, Dresden und Prag. Zugleich folgte er der Einladung des Dr. Carus zu einem Besuch in Colditz. Hoher Eindrücke voll kehrte er nach Zwickau zurück, wo dann im Nachklang der Lieder Schuberts, Spohrs und Wiedebeins, die ihn in Colditz entzückt hatten, die ersten eignen Liederkompositionen (auf Texte von Ernst Schulze und Byron) entstanden. Sein Trieb zu dichterischer Tätigkeit war jetzt entschieden zurückgetreten gegen die Neigung zum Musizieren. Am Klavier saß er täglich, phantasierte und erging sich mit Vorliebe in Schuberts A-moll-Sonate, Bachs G-dur-Variationen und Mendelssohns Fis-moll-Kapriccio. Mit Begeisterung gedenkt er in seinem Tagebuch des Mendelssohnschen Werkes, worin er einen ganz neuen Geist der Musik sprechen hörte.

Kurz vor seinem Abgange nach der Universität Leipzig (Ostern 1828) verfaßte er einen Auszug aus alten Tagebüchern unter dem Titel »Extrahierte Quintessenzen aus Jugendsünden oder richtige und verkehrte Meinungen des armen Studiosus Jeremias.« Eine Stelle aus dem Jahre 1826 lautete:

„Es gibt Stunden, wo alle Saiten unseres menschlichen Fühlens zu einem solchen weichen Moll-Akkord gespannt, alle Gefühle bei allen verstockten und guten Sündern — denn das sind wir alle — zu einer solchen Wehmut gestimmt werden, daß die rinnende Träne mehr die der Trauer als die der Freude anzudeuten scheint. Sinne oft nach, welches der rührendste Moment, wo die verschiedenartigsten Gruppen der Freude und der Trauer, wo die göttlichsten Szenen des menschlichen Seins sich wahrhaft formen, wo alle mitfühlen müssen, weil sie alle beteiligt sind, wo sich die ganze Menschheit, Freudentränen im Auge, umarmt, wo jeder jenes große ‚Seid umschlungen, Millionen' zu fühlen, zu empfinden glaubt — welches dieser Augenblick sei."

Beim Abschreiben dieser Stelle setzte er hinzu: „Klingt nach Jean Paul, aber er war mir da noch verhüllt, vielleicht daß ich ihn schon ahnte."

Sein Reisetagebuch von 1827 überarbeitete er ebenfalls und nannte es »Jünglingswallfahrt«. Leider ist uns nur der Anfang davon

erhalten, und gerade da, wo mit der Ankunft in Coldiz die wichtigste Station erreicht war, bricht die lebendige Schilderung ab*.

Von den literarischen Arbeiten, zu denen Schumann während seiner Schulzeit herangezogen wurde, sind zunächst die »Bildnisse der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten« zu nennen, ein Lieferungswerk, das von 1818 bis 1828 in seines Vaters Verlage erschien, und dessen biographischer Text teilweise von Robert geschrieben worden ist. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß er poetische Beiträge für die von seinem Vater herausgegebenen »Erinnerungsblätter« lieferte**. In den letzten Jahren war er an der von seinem Bruder Karl in Schneeberg verlegten neuen Ausgabe von E. Forcellinis »Totius latinitatis thesaurus« beschäftigt. Er mußte „tüchtig mit korrigieren, exzerpieren, aufschlagen, die Gruterischen Inskriptionen durchlesen", er hatte „die ganze Bibliothek durchstöbern müssen und viele ungedruckte Kollektaneen von Gronow, Gräve, Scaliger, Heinsius, Barth, Daum usw. gefunden". „Die Arbeit ist interessant", setzt er in seinem Briefe an Flechsig hinzu, „man lernt viel daraus, und mancher Pfennig fließt mehr in die Tasche. Ich bekomme einen Taler für jeden Druckbogen; übrigens arbeiten alle ausgezeichneten Philologen daran."

Auch mit musik-philosophischen Untersuchungen muß sich Schumann schon während seiner Schulzeit befaßt haben. Er erwähnt das flüchtig in einem Briefe (Heidelberg den 9. November 1829) an Wieck. „Schon seit Jahren fing ich eine »Ästhetik der Tonkunst« an, die ziemlich weit gediehen war, fühlte hernach aber recht wohl, daß es mir an eigentlichem Urteil und noch mehr an Objektivität fehlte, so daß ich hier und da fand, was andere vermißten, und umgekehrt." Auch hiervon sind einige Teile erhalten.

Von den aus Schumanns letzten Schuljahren erhalten gebliebenen Aufsätzen und Gedichten sind einige*** im Nachtrage mit zum Abdruck gebracht. Wenn sie natürlich auch noch nicht auf der geistigen und literarischen Höhe der späteren Zeit stehen, so zeigen sie aber doch Schumanns schriftstellerische und dichterische Begabung auf das deutlichste. Für einen Siebenzehnjährigen sind es jedenfalls außerordentlich talentvolle Leistungen. —

Am 15. März 1828 bestand Schumann, noch nicht achtzehn Jahre alt, die Reifeprüfung mit dem Zeugnis eximie dignus und bezog die Universität Leipzig, um auf den Wunsch seiner Mutter Jura zu studieren,

---

* Nach der Übersiedlung des Dr. Carus nach Leipzig (1828) setzte Schumann den anregenden Verkehr in seinem Hause fort — wo man ihn nach wie vor mit dem Scherznamen „Fridolin" nannte. Dem ihm so wohlwollend gesinnten Ehepaare verehrte er gleich nach der Veröffentlichung die Fis-moll-Sonate und die Kreisleriana — jetzt ein um so wertvollerer Besitz der Familie, als die ersten Ausgaben äußerst selten geworden sind.

** Das Schumannmuseum besitzt alle Jahrgänge; es hat sich aber keins der dort veröffentlichten Gedichte mit Bestimmtheit als ein Rob. Schumannsches erkennen lassen.

*** Vergl. hierzu Jansen »Aus R. Schumanns Schulzeit«. Zeitschrift »Musik« (Schuster & Löffler, Berlin) 1906, 2. Juliheft. Der Aufsatz gibt eine Übersicht über das aus dieser Zeit Erhaltene.

„innerlich aber fest entschlossen, ausschließlich Musik zu betreiben“*. Seinem Freunde G. Rosen (in Heidelberg) gesteht er in der ersten Zeit, noch keine Vorlesung besucht, „ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Klavier gespielt, etliche Briefe und Jean-Pauliaden geschrieben zu haben“. Unterm 13. Juni schreibt er der Mutter: „In einem benachbarten Dorfe Zweinaundorf, in der schönsten Umgebung von ganz Leipzig, bin ich oft ganze Tage allein gewesen und habe gearbeitet, gedichtet usw.“ In Heidelberg (Ostern 1829 bis Michaelis 1830) war es wohl nicht viel anders. Sein Studienfreund, der musikalisch sehr begabte August Lemke aus Danzig, sagt in seinen handschriftlichen Erinnerungen an Heidelberg, daß Schumann schon damals „seinen Beruf zum hervorragenden Musiker“ offenbart habe. „Im Konzerte des Musikvereins erfreute er die Zuhörer durch glänzenden Vortrag der Variationen von Moscheles über den Alexandermarsch. Er schrieb damals die seinigen über das Thema: Abegg**. Nebenher trieb er literarische und dichterische Studien und erfreute in unsern Privatzusammenkünften mit Weber aus Triest, G. Rosen, Schrey und Leo Wolf uns durch lyrische und musikalische Ergüsse. Sein Charakter war ernst aber liebenswürdig, doch herrschte schon damals die Neigung zum Romantischen, zuweilen Exzentrischen bei ihm vor, und seine Lebensweise war nicht immer geregelt.“ Schumanns Briefe an seine Mutter berichten mehrfach über Dichtungen. So nach ihrem Geburtstage. „Ich wollte Dir einen ganzen Liederkranz widmen, bin aber nur bis zum vierten gekommen, will sie aber Dir nächstens schicken“ (4. Dezember 1829). „Manchmal kommt auch wieder einmal ein Gedicht ans Leben; macht Dir's Vergnügen, so schick' ich Dir hier und da eines“ (24. Februar 1830). „Meine Idylle ist einfach und zerfällt in Musik, Jurisprudenz und Poesie“ (1. Juli).

In Leipzig, wohin Schumann Michaelis 1830 zurückgekehrt war, um sich nun ganz der Musik zu widmen, trat er 1831 zuerst als Kritiker auf mit der Anzeige der Chopinschen Variationen in Finks »Allgemeiner musikalischer Zeitung«. Darauf brachte Herlossohns »Komet« von 1832 und 1833 musikalische Aufsätze von ihm, das Leipziger Tageblatt von 1832 bis 1835 (und noch einmal 1840) einzelne Konzertankündigungen oder Berichte. Die »Neue Zeitschrift für Musik« trat am 3. April 1834 ins Leben, nachdem Schumann kurz vorher noch eine Nebenarbeit übernommen hatte: die musikalischen Artikel für Herlossohns »Damen-Konversationslexikon«. Er schrieb 63 kurze Artikel*** zu den Buchstaben A, B und C, Banck und Ortlepp lieferten die Fortsetzung. Die 1837 von R. Glaser begründete Prager Zeitschrift »Ost und West« führte in ihren Ankündigungen unter den außerösterreichischen Mitarbeitern auch Schumann mit auf.

---

* Kastners biographischer Aufsatz.

** Ein Stammbuchblatt Schumanns an Lemke enthält in zierlichster Kleinschrift das Abegg-Thema in Form von zwei Halbbogen, deren Basis die Klavierbegleitung auf je zwei Systemen bildet. Darüber steht: „Je ne suis qu'un Songe“ und das Datum: „Heidelberg 29. Aug. 30“.

*** Vergl. Nachtrag Nr. 3 u. 4.

Im Jahre 1837 hatte Schumann schon einmal den Gedanken, seine musikalischen Aufsätze in Buchform herauszugeben. Unterm 18. Mai schrieb er an Zuccalmaglio, den „Dorfküster Wedel“ aus seiner Zeitschrift: „Sodann hätte ich einmal bei Ihnen angepocht, ob wir nicht unsre frühern und zukünftigen Gedanken über Musik, Sie Ihre Wedeliana, ich meine Davidsbündlereien, in einem besondern Doppelwerke ediren wollten. Um manches wäre es schade, sollte es in einer Zeitschrift untergehen. Die Verleger wären nahe und meine Brüder. Es käme dann nur auf eine interessante Form der Verschmelzung an, und wir müßten uns darüber noch weiter verständigen. . . . Oft ist mir, als lebte ich nicht lange mehr, und so möchte ich noch einiges wirken.“ Der Gedanke wurde aber nicht verwirklicht.

Im folgenden Jahre brachte Schumann einen schon länger gehegten Plan zur Ausführung, zu dem ihn Erwägungen verschiedener Art drängten: nach Wien überzusiedeln und sich dort einen größern Wirkungskreis zu schaffen. In Wien, wo seiner Meinung nach die Zeitschrift einen bedeutenden Aufschwung nehmen mußte, glaubte sich Schumann eine sichere Existenz gründen zu können; dann würde, wie er hoffte, der alte Papa „nach und nach schmelzen“, und „eines der herrlichsten Mädchen, das je die Welt getragen“, sein werden*.

So traf er denn Anfang Oktober voll schöner Hoffnungen in Wien ein, wo er aber schon in den ersten Tagen über offne und geheime Gegner zu klagen fand. Auch behagte ihm Wiens geistige Atmosphäre nicht, und er gesteht sich ein, daß er „lange und allein da nicht leben möchte, wo ernstere Menschen und Sachen wenig gesucht und wenig verstanden werden“. Die erste, von der polizeilichen Zensurbehörde an den „Ausländer“ gestellte Bedingung: daß sich ein österreichischer Verleger an die Spitze der Musikzeitung stellen müsse, war nicht zu erfüllen; die Verleger gingen nicht darauf ein, da sie, wie Schumann meinte, „für ihren Strauß, Proch usw. fürchteten“. Überhaupt rief das Vorgefühl, daß der eigentliche Zweck seiner Reise verfehlt war, und der schleppende Gang der Verhandlungen gleich anfangs eine Verstimmung in ihm hervor, die ihm das Fremde doppelt fremd und im ungünstigsten Licht erscheinen ließ.

Als Schumann immer mehr die Wahrnehmung machte, daß Wien nicht der geeignete Boden für sein Streben war, und daß er wie auch seine Zeitung „nicht dahin paßten“, faßte er endlich den Entschluß, nach Leipzig zurückzukehren. Seinen Unmut über die Wiener Kunstverhältnisse sprach er in den letzten Wochen auch öffentlich aus. Zuerst in dem »Paulus«-Bericht vom 2. März**, dann in einer Korrespondenz vom 5. April, worin er den in Wien allgemein bespöttelten Pianisten Micheuz (der sich beim Spielen auch des Ellbogens, als einer dritten Hand, bediente) in Schutz nahm***.

---

* Vergl. hierzu Briefe Sch.s an Besque v. Püttlingen v. 26. 5. 38 (Neue Folge, 2. Aufl., S. 120); v. 15. 7. 38 (N. F., S. 125); v. 26. 8. 38 (N. F., S. 135).

** S. Bd. II, S. 151.

*** S. Nachtrag Nr. 63.

Hatte Schumann in dieſen Berichten dem Wiener Kunſtpublikum ſeine Meinung deutlich genug ausgeſprochen, ſo bekam es die hohe Polizei- und Zenſurbehörde auf humoriſtiſche Weiſe von ihm. Er ſchlug ihr ein Schnippchen dadurch, daß er die damals in Wien verbotene Marſeillaiſe in ſeinen »Faſchingsſchwank« einſchmuggelte.

Anfang April 1839 war Schumann wieder in Leipzig. Die Entfernung von der Zeitſchrift war ihm „wohltätig“ geweſen, wie er meinte; jetzt aber „lachte ſie ihn wieder ſo jugendlich an“ wie zu der Zeit ihrer Gründung. Die Redaktion nahm er ſofort wieder auf. Daß es ihm nicht an Stoff zu Aufſätzen für die Zeitſchrift fehlte, beweiſt ſein „Projektenbuch“, worin u. a. folgende unausgeführt gebliebene Arbeiten angemerkt ſind: „Briefe über Shakeſpeare als Muſiker“; „Alphabetiſch fortlaufende Biographien aller ausgezeichneten Muſiker, die kurz, aber ſcharf und blühend geſchrieben ſein müſſen“; „Auf Cherubini wieder hinzuweiſen“; „Die Haslingerſche Ausgabe der Sonaten von Beethoven in einem ſchönen Aufſatz zu beſprechen“; „Charakteriſtik der muſikaliſchen Schriftſteller und Kritiker der Gegenwart“; „Über das Komponieren ohne und am Inſtrument“; „Die Erziehung eines vollkommenen Muſikers“.

Zur Vervollſtändigung der Reihe ſeiner Nebenarbeiten iſt noch zu erwähnen, daß er in den Jahren 1840 und 1841 für die Brockhaus' »Deutſche Allgemeine Zeitung« die Konzertberichte ſchrieb*. Auch an der »Allgemeinen Wiener Muſikzeitung« ſcheint er Mitarbeiter geweſen zu ſein, wenigſtens nach der redaktionellen Ankündigung des zweiten Jahrganges. Nach Kaſtners Angabe war er auch Mitarbeiter an der Pariſer »Revue et Gazette musicale«, doch hat dies eine Durchſicht der Jahrgänge (durch Janſen) 1834—1839 nicht beſtätigt.

Nachdem Schumann die Redaktion der Zeitſchrift bis Ende Juni 1844 geführt hatte, gab er ſie an Oswald Lorenz ab. Im Januar 1845 wurde Franz Brendel Eigentümer und Redakteur. Daß Schumanns Intereſſe an der Zeitſchrift und an der Kritik ſpäter noch dasſelbe war, und daß er die langgewohnte Tätigkeit manchmal vermißte, geht aus der geſprächsweiſe hingeworfenen Äußerung (die Brendel berichtet) hervor, daß er ſich entſchließen könnte, die Zeitſchrift aufs neue zu übernehmen.

Im März 1846 erbat ſich Schumann von Härtel die Nummer der »Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung« mit ſeinem erſten Chopinartikel**; „ich brauche ſie gerade zu einer Arbeit, die ich jetzt vorhabe“, ſchreibt er. Vielleicht beabſichtigte er ſchon damals eine Sammlung ſeiner kritiſchen Arbeiten. Aber erſt ſechs Jahre ſpäter kam dieſer Gedanke zur Ausführung. In einem Briefe vom 3. Juni 1852, worin er Härtel den Verlag der geſammelten Schriften anträgt, heißt es: „Ich kam vor einiger Zeit ins Leſen alter Jahrgänge meiner muſikaliſchen Zeitſchrift. Das ganze Leben bis zur Zeit, wo Mendelsſohn in höchſter Blüte wirkte, entfaltete ſich immer reicher vor mir. Da fuhr es mir in den Sinn: ich

* S. Nachtrag, Nr. 62, 64—67 und Anm. 587.
** S. Geſ. Schriften Nr. 1.

wollte die zerſtreuten Blätter, die ein lebendiges Spiegelbild jener bewegten Zeit geben, die auch manchem jüngeren Künſtler lehrreiche Winke geben über Selbſterfahrenes und Erlebtes, in ein ganzes Buch ſammeln zum Andenken an jene Zeit, wie auch an mich ſelbſt. Schnell machte ich mich an die Arbeit, die eine bedeutende wurde wegen der großen Anhäufung des Materials. Nun habe ich ſie ſo ziemlich beendet, kann das Ganze überſchauen. Es würden nach meiner Schätzung etwa zwei Bände, jeder zu fünfundzwanzig bis achtundzwanzig Druckbogen werden. . . . . Wegen des Honorars bin ich nicht im Zweifel, daß wir uns darüber verſtändigen, weiß ich nur einmal, daß Sie überhaupt auf den Antrag einzugehen gewillt ſind." Nachdem Härtel den Verlag abgelehnt hatte, wandte ſich Schumann im Januar 1853 zunächſt an Senff und, als dieſer jedenfalls auch abgelehnt hatte, am 17. November* an G. Wigand, nachdem er inzwiſchen die Arbeit vollendet hatte, mit folgenden Worten: „Ich habe, von vielen meiner Freunde dazu aufgefordert, meine literariſchen Arbeiten über Muſik und muſikaliſche Zuſtände der letztvergangenen Zeit zuſammengeſtellt, überarbeitet und mit Neuem vermehrt und möchte, was zerſtreut und meiſtens ohne meine Namensunterſchrift in den verſchiedenen Jahrgängen der Neuen Zeitſchrift für Muſik erſchienen, als Buch erſcheinen laſſen als ein Andenken an mich, das vielleicht manchen, die mich nur aus meinem Wirken als Tonſetzer kennen, von Intereſſe ſein würde. Es liegt mir nicht daran, mit dem Buche etwa Reichtümer zu erwerben; aber daß es unter gute Obhut käme, wünſchte ich allerdings. Auf der Beilage finden Sie eine genaue Angabe des Inhalts, wie ich Sie auch bitten würde, den beigelegten, das Buch einleitenden Worten eine Durchſicht zu gönnen."

Wigand nahm an**.

Kurz vorher, im Oktober 1853, war Schumann noch einmal zu einer öffentlichen Kundgebung angeregt durch den Beſuch des jungen Brahms in Düſſeldorf. Seinen Aufſatz »Neue Bahnen«*** ſandte er vor dem Abdruck in der »Neuen Zeitſchrift« erſt Joachim zu.

Mit dieſer Kundgebung fand Schumanns kritiſche Tätigkeit einen Abſchluß, der ihrem Anfange ſchön entſpricht. Wie das erſte Wort des Jünglings, ſo ſollte auch das letzte des Mannes ein Prophetenwort ſein — dort galt es Chopin, hier Brahms.

Nach der Rückkehr von einer holländiſchen Reiſe am 22. Dez. 1853 legte Schumann die letzte Hand an die »Geſammelten Schriften«, deren Herausgabe in vier Bänden zur Oſtermeſſe 1854 mit dem Verleger vereinbart war. „Es macht mir Freude, zu bemerken (ſchrieb er am 17. Jan. 1854 an Strackerjan), daß ich in der langen Zeit, ſeit über zwanzig Jahren, von den damals ausgeſprochenen Anſichten faſt gar nicht abge-

* Janſen datiert den Brief an Wigand 17. Nov. 1852, doch iſt dies ſicher ein Druckfehler, wie auch ein Brief an Karl Voigt vom 16. 11. 53 beweiſt, in dem Schumann Voigt um Vermittlung bei Wigand bittet. „Die Arbeit iſt nun vollendet, und es hat eine ſtrenge Sichtung ſtattgefunden."

** Im Jahre 1883 erwarben Breitkopf & Härtel das Verlagsrecht.

*** S. Nachtrag, Nr. 36.

wichen bin. Ich hoffe, daß ich Ihnen diesmal von einer ganz neuen Seite bekannt werde.“ Dasselbe schrieb er auch am 6. Febr. an Dr. R. Pohl, der damals einen Bericht geschrieben hatte, den Schumann nicht billigte: „Noch eins: ich habe, so lang ich öffentlich schrieb, es für meine heilige Pflicht gehalten, jedes Wort, das ich aussprach, auf das strengste zu prüfen. Ich habe jetzt auch die freudige Genugtuung, bei der neuen Ausgabe meiner Schriften fast alles unverändert stehen lassen zu können.“

Von seinen Versen hat Schumann nur einzelne in der Zeitschrift veröffentlicht. Aus dem Jahre 1844 hört man von einer Dichtung über den Kreml. Er schrieb gelegentlich gern Gedichte, namentlich zum Geburtstage Klaras. Sein Sinn für Dichtkunst gab sich ferner in dem feinen Verständnis kund, mit dem er die Mottos in der Zeitschrift und die Texte seiner Lieder auswählte. Auch ging daraus eine unvollendet gebliebene Arbeit hervor, die in seine Düsseldorfer Zeit fällt. Schon in frühern Jahren beabsichtigte er eine möglichst vollständige Zusammenstellung aller dichterischen Aussprüche über Musik von der ältesten bis auf die neuste Zeit. Er hatte für diese Sammlung — die er »Dichtergarten« nannte — bereits Auszüge aus Shakespeare und Jean Paul gemacht. Nun wollte er auch die Bibel, sowie die griechischen und lateinischen Klassiker zu diesem Zweck durchforschen. Joachim meldete er unter dem 6. Febr. 1854: „In der Zeit hab ich immer wieder an meinem »Garten« gearbeitet. Er wird immer stattlicher; auch Wegweiser habe ich hier und da hingesetzt, daß man sich nicht verirrt, d. h. aufklärenden Text. Jetzt bin ich in die uralte Vergangenheit gekommen, in Homer und das Griechentum. Namentlich im Plato habe ich herrliche Stellen entdeckt.“

Aber dieser, mit so viel Liebe gehegte Plan sollte nicht mehr ausgeführt werden können. Schumanns geistiger Zustand verschlimmerte sich zusehends. Nicht ohne Bewegung kann man seine letzten Worte an Joachim lesen: „Nun will ich schließen. Es dunkelt schon.“ Ja es dunkelte, und bald brach die Nacht über ihn herein. Die schon seit längerer Zeit bemerkten vereinzelten Anzeichen von Geisteskrankheit hatten die Besorgnis der Ärzte erregt; in den letzten Wochen steigerten sie sich in der traurigsten Weise. Schumann glaubte fortwährend Musik zu hören, bald Engelmusik, bald das Toben der Hölle. Einmal erzählte er, ihm sei ein von Franz Schubert gesendeter Engel erschienen und habe ihm die Melodie vorgesungen, über der jener gestorben sei, mit dem Auftrag, sie aufzuzeichnen, was auch geschehen sei.

Es war am 27. Februar, als er, von einem seiner qualvollen Angstzustände erfaßt, sich der sorgsamen und liebevollen Aufsicht, unter der er gehalten wurde, zu entziehen wußte, auf die Rheinbrücke ging und sich in die eisigen Fluten stürzte. Er wurde trotz seiner heftigen Gegenwehr gerettet, um — einem traurigen und trostlosen Dasein wiedergegeben zu werden. Am 4. März nahm ihn die Heilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn auf. Das Erscheinen der Schriften wurde ein Lichtblick für ihn; im September schrieb er an seine Gattin: „Freude hat es mir gemacht, daß die gesammelten Schriften vollständig erschienen.“

Im Mai 1854 war das Werk zur Versendung gekommen. Der Verleger machte in einem vorgehefteten Zettel bekannt, daß die Herausgabe bereits im vorigen Jahre (also 1853) mit Schumann verabredet, und daß die Auswahl und Redaktion ganz von ihm vollendet gewesen sei, als der Druck begonnen habe. Dieser begann übrigens noch vor Ausbruch der Krankheit, nicht erst, wie Jansen annahm, gleichzeitig; die letzten Wochen, das hat sich inzwischen herausgestellt, hat Schumann sogar noch Korrektur gelesen. Diese Tatsache ist denn auch mitbestimmend dafür gewesen, in vorliegender Auflage die erste, von Schumann in allen Einzelheiten für richtig gehaltene Form und Auswahl wiederherzustellen. Jansen würde genau so gehandelt haben. —

* * *

Nach diesem geschichtlichen Überblick nun hier auch

die Bedeutung Schumanns als Musikschriftsteller

zu würdigen, hält der Herausgeber nicht für seine Aufgabe, um so mehr, als dies von hochanerkannten Musikschriftstellern bereits und in maßgebender, geistvoller Weise geschehen ist. Es sei aber zum Schluß gestattet, auf die bedeutendere Schumannliteratur hierüber kurz hinzuweisen:

H. Abert, »Robert Schumann«. 1910, 2. Aufl., S. 70 ff. Berlin, „Harmonie". „Beide, der schaffende und ästhetisierende Künstler (in Schumann) streben danach, durch Überwindung des zeitgenössischen seichten Schiendrians einer vertieften Kunstauffassung eine Gasse zu bahnen. . . . Den poetischen Vorzügen des Schriftstellers fügt der Mensch noch einen weiteren hinzu: die feine Herzensbildung."

H. Deiters, »Über R. Schumanns Gesammelte Schriften«. »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1893, S. 355 ff. (und »Allg. Musikzeitung« 1865, Nr. 47—49). „Man kann noch heute gute Kenner und begeisterte Verehrer R. Schumanns finden, denen es fast unbekannt ist, daß der herrliche Tondichter zugleich einer unserer besten musikalischen Schriftsteller war."

Kretzschmar, Herm., »Schumann als Ästhetiker« (1906) in »Gesammelte Aufsätze« II. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911.
„Selbst Spitta beschränkt sich in seiner Abhandlung (s. weiter unten), die im allgemeinen als das hervorragendste Stück der neueren Literatur über Schumann gelten muß, darauf, die Schönheit und den Reichtum seines Stils zu beleuchten und den poetisierenden Charakter seiner Kritiken auf Berechtigung, Tragweite und historischen Untergrund zu untersuchen. Und doch liegt die Hauptbedeutung von Schumanns Schriften in ihrem ästhetischen Gehalt. Die Tatsache, daß sie in mehrfachen Gesamtausgaben vorliegen, beweist, daß sie, obwohl die Mehrzahl der kritisierten Komponisten und Kompositionen vergessen oder interesselos geworden ist, immer noch stark fesseln. Das kommt von ihren schriftstellerischen, man darf sagen novellistischen Reizen, von der frischen Individualität, durch die sie sich lesen wie Skizzen von Dickens und Rosegger. Schumann ist unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ein vorzüglich unterrichteter und der konkreteste Ästhetiker, als solcher aber bei weitem nicht genügend gewürdigt" (s. a. Anmerkung 500).

La Mara, »R. Schumann« in »Musikalische Studienköpfe« I. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
„Jedenfalls gebührt Schumann das große Verdienst, die Literatur der Musik angenähert zu haben, indem er die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstande umschuf."

Leichtentritt, Hugo, »Schumann als Schriftsteller«. »Signale« 1910, Nr. 23.
„Ist nun Schumann auch schließlich als Musiker groß geworden, tritt seine Schriftstellerei schließlich hinter den Kompositionen zurück, so ist nichtsdestoweniger seine schriftstellerische Tätigkeit im Nebenamt dermaßen bedeutsam und originell, daß man den Künstler Schumann nicht genügend kennt, wenn man seine Schriften nicht gelesen hat."

Liszt, F., »Robert Schumann«. »Ges. Schriften« II, S. 115 ff. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
„So gern wir mit Aufmerksamkeit Schumann in allen Spezialitäten seiner kritischen Werkstätte belauscht hätten, müssen wir uns begnügen, den aus seinen Gesammelten Schriften empfangenen Totaleindruck und unsere Stimmung für den Autor selbst zu vergegenwärtigen, deren Hauptzüge sind: Aufrichtige Achtung vor seiner Integrität und sympathische Bewunderung seines Wirkens."

Noren-Herzberg, »Schumann als Schriftsteller«, s. Schumannheft der »Musik«, 1906.
„Die Bedeutung Schumanns als Musikschriftsteller beruht darauf, daß er als hochbegabter produktiver Musiker in einem Zeitpunkt sich der musikalischen Kritik als Beruf zuwandte, wo eine einseitig fortgeschrittene ästhetische Bildung eine musikalisch-ästhetische Erziehung dringend nötig machte."

Schrattenholz, »Schumann als Schriftsteller«. Leipzig 1880, Breitkopf & Härtel.
„Schumanns Schriften sind eine der bedeutendsten Erscheinungen, welche wir in der vaterländischen Musikliteratur überhaupt besitzen."

Schumann, Alfred, »Der junge Schumann«. Leipzig 1910, Inselverlag. (Der Vater Rob. Schumanns, der Buchhändler August Sch., ist besprochen):
„Im allgemeinen finden wir hier dieselbe Geläufigkeit des Stils, dieselbe Knappheit des Ausdrucks, denselben Wechsel von dramatischen, erzählenden und beschreibenden Elementen innerhalb eines Stückes, wie sie die Dichtungen von ‚Florestan und Eusebius' (= R. Schumann) auszeichnen."

Seidl, Arthur, »Rob. Schumann und die Neudeutschen«. »Wagneriana« II. Berlin 1901, Schuster & Löffler.
„Es ist uns das Bewußtsein verloren gegangen, daß Schumann, und zwar nicht in erster Linie als Komponist, sondern als Schriftsteller, der ‚Vorreiter' der neudeutschen Musikrichtung gewesen ist."

Spitta, Phil., »Über Robert Schumanns Schriften«. »Deutsche Rundschau« 1894, S. 382 ff.
„Die Aufgabe älterer Musikschriftstellerei war, durch Zergliederung zu lehren. Schumann hat in vollendeter Weise gezeigt, wie sich durch dichterisches Nachschaffen ein musikalischer Eindruck bewirken läßt, den nur das künstlerische Ganze gewährt."

Wasielewski, J., »Biographie R. Schumanns«, 4. Aufl., S. 126 ff. Leipzig Breitkopf & Härtel. 1906.
„Niemand wird Schumanns schriftstellerischer Tätigkeit außerordentliche Anerkennung versagen."

Wild, Irene, »Schumann als Schriftsteller«. Aufsatz in der »Allg. Musikzeitung« 1906.
„Aber viel zu wenig verbreitet sind noch heute Schumanns gesammelte Schriften, die für jeden Freund der Musik, ja für jeden Kunstfreund und Gebildeten überhaupt eine Quelle immer neuen Lernens und Genießens werden könnten. . . . Schumann ist der erste Tondichter, der nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch hervortritt, und zwar geschieht das, wie in der Musik, mit seiner vollen, höchst eigenartigen Persönlichkeit."

Auszüge aus Schumanns Schriften nebst Einleitungen bringen u. a. Batka, »Aus Schumanns Schriften«, »Kunstwart« 1906. Jansen, »Die Davidsbündler«, Leipzig 1883. Kerst, »Schumannbrevier«, Berlin, Schuster & Löffler. H. Simon, »Ges. Schriften«, Reclam. Erler, Anhang zu »Schumanns Leben in Briefen«, Berlin 1887. Schellenberg, »Aphorismen«, Weimar 1912, Kiepenheuer.

Es ist dies nur eine Auswahl aus den sehr zahlreichen Urteilen über Schumanns schriftstellerische Tätigkeit, aber sie beweist zur Genüge, welche große Bedeutung dieser steigend zuerkannt werden muß und wird. Möchte auch die neue Auflage seiner Schriften ein kleines Scherflein hierzu beitragen dürfen!

Der Herausgeber.

Inhaltsüberſichten.

A. Laufende Reihe.

I.

Geſammelte Schriften*.

(Aufſätze, Kompoſitions- und Konzertbeſprechungen in der von Schumann gewählten Reihenfolge.)

Erſter Band.

		Seite
1. Ein Werk II [v. Chopin]	[R.S.; Finks »Allg. Muſikztg.« 1831]**	5
2. Theodor Stein [Konzert]	[Euſebius; Zt. 1, 14]	7
3. Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler***:		
I. 1—3 Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel	[Euſ., Floreſtan, Raro; Zt. 1, 73]	9
II. 1, 2 Heinrich Dorns Tonblumen	[Euſ., Fn.; Zt. 1, 97]	13
4. Konzert. Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe	[Fn.; Zt. 1, 31]	14
5. Kirchenaufführung in Leipzig: »Chriſtus am Ölberg.« Kyrie und Gloria aus der »Miſſa ſolemnis« von Beethoven	[—; Zt. 1, 8]	16
6. Aus Meiſters Raros, Floreſtans und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein	[Fn., Euſ., Raro; nicht aus einer Muſikzeitſchrift]	17
7. Zur Eröffnung des Jahrganges 1835	[—; Zt. 2, 2]	37
8. Faſtnachtsrede von Floreſtan	[—; Zt. 2, 116]	39

* Es iſt dies mit Ausnahme des Aufſatzes 20 (ſ. Anm. dort) genau die Schumannſche Reihenfolge. Die 1. Auflage erſchien in 4 Bänden. Band 2 begann mit Aufſatz 31, Band 3 mit Aufſatz 60 und Band 4 mit Aufſatz 94. Die laufenden Nummern waren dort nicht verwendet, ſie wurden hier nur der leichtern Handhabung wegen hinzugefügt. Die Titelfaſſung, teilweiſe abweichend in der Zeitſchrift, wurde hier in der Faſſung der 1. Auflage der Schriften gegeben und zwar in der Hauptſache nach den Titeln im Texte, die von den in dem Inhaltsverzeichnis wieder abweichen. Die genaue chronologiſche Reihe ſ. S. XXXIV.

** Die eckige Klammer enthält die urſprüngliche Unterſchrift und nach dem Semikolon den urſprünglichen Standort. Die Unterſchriften Floreſtan, Euſebius und Raro kommen in der Zeitung in verſchiedenſter Weiſe abgekürzt vor, hier nur: Fn., Euſ. und Raro gebraucht. Die von Schumann in ſeine »Geſammelten Schriften« mit aufgenommenen Unterſchriften ſind den einzelnen Aufſätzen auch in der vorliegenden Ausgabe belaſſen worden, erſcheinen alſo dort noch einmal.

*** Dieſe Aufſatzüberſchrift kehrt bei Nr. 11 wieder, und ſo iſt es in zahlreichen andern Fällen. Die Zuſammenſtellung der gleichartigen Überſchriften findet man in der alphabetiſchen Reihe (Inhaltsüberſicht B, S. XXXII).

Erster Band.

		Seite
9. Ferdinand Hiller [Etüden]	[2; Zt. 2, 5]	42
10. Kompositionen von J. Ch. Keßler	[Naro; Zt. 1, 113]	52
11. Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten für Pianoforte. 1—4	[Eus., Fn., Naro, R. S.; Zt. 2, 125. 133. 145]	55
12. »Die Weihe der Töne«, Sinfonie von Spohr	[R. Sch.; Zt. 2, 65]	65
13. Die dritte Sinfonie von Ch. G. Müller	[Fn.; Zt. 2, 46]	66
14. Sinfonie von H. Berlioz	[R. Schumann; Zt. 3, 33. 37. 41. 45. 49]	69
15. Neue Sonaten für das Pianoforte	[12. Eus., Fn. 2; Zt. 3, 158. 161]	91
16. Kritische Umschau [Duo f. Pfte., Septett und Lieder]	[12. 2, 22; Zt. 1, 1; 2, 69. 202; 3, 14]	94
17. »Die Wut über den verlorenen Groschen«, Rondo von Beethoven	[Fn.; Zt. 2, 73]	100
18. Der Psychometer [Humoreske]	[Fn.; Zt. 1, 62]	101
19. Charakteristik der Tonarten	[—; Zt. 2, 43]	105
20. Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte*	[2; Bd. 2, 153]	106
21. Aphorismen	[Fn., Naro; Zt. 1, 148. 150]	112
22. Das Komische in der Musik	[Fn.; Zt. 1, 10.]	112
23. J. Moscheles [Konzert]	[—; Zt. 3, 130]	114
24. Schwärmbriefe	[Eus.; Zt. 3, 126. 151]	116
25. Sonaten für Pianoforte	[—; Zt. 3, 207]	123
26. Aphorismen	[Eus., Fn., Naro; Zt. 1, 147. 148]	125
27. Monument für Beethoven. 4 Stimmen.	[Fn., Eus., Naro, Jonathan; Zt. 4, 211]	131
28. Die Preissinfonie	[Zt. 5, 147. 151]	136
29. Ouvertüre zum »Märchen von der schönen Melusina«	[2; Zt. 4, 6]	142
30. Kritische Umschau:		
I. Ouvertüren	[2. 12; Zt. 1, 38. 4, 10]	144
II. Konzerte für Pianoforte mit Orchester	[2. 12. Fn., Eus., Jonathan; Zt. 4, 71. 77. 83. 92. 110. 122. 137]	147
III. Trios	[R. S.; Zt. 5, 4. 15. 25. 40. 48. 51. 203]	168
IV. Duos	[R. Schumann; Zt. 4, 191]	180
V. Kapriccios und andere kürzere Stücke	[2. 12. 22; Zt. 4, 150. 157. 167. 173. 182]	183
31. Aus den Büchern der Davidsbündler: I. Etüden, II. Tanzliteratur	[Rob. Schumann; Zt. 4, 193. 63]	197
32. Etüden für das Pianoforte	[Rob. Schumann; Zt. 4, 16. 24. 33. 134]	204
33. Die Pianoforte-Etüden ihrem Zweck nach geordnet	[R. Schumann; Zt. 4, 45]	214

* Der Aufsatz ist den Schumannschen Jahresübersichten entsprechend hierher gesetzt; im Text war er nachträglich am Schlusse des 2. Bandes abgedruckt.

Erster Band.

		Seite
34.	Variationen für Pianoforte. 1.—3. Gang	[—; Jt. 5, 63, 67, 79] 219
35.	Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte. 1.—3. Zug	[—; Jt. 5, 115. 127. 131]. . . . 231
36.	Rondos für Pianoforte	[22; Jt. 6, 163]. 239
37.	Wm. Sterndale Bennett.	[Euf; Jt. 6, 2] 245
38.	Muſeum [Komp. v. Davidsbündlern]	[Euſ., Fn., Jeanquirit; Jt. 7, 69. 87. 135. 199] 247
39.	Bericht an Jeanquirit in Augsburg	[J. J.; Jt. 6, 159] 256
40.	Aus den Büchern der Davidsbündler: Der alte Hauptmann [poet. Skizze]	[A. b. D. b. Dv.; Jt. 6, 23] . . . 261
41.	Sinfonien	[Die Red.; Jt. 7, 111] 263
42.	Muſikfeſt in Zwickau. Am 12. Juli 1837	[S.; Jt. 7, 31] 265
43.	Kirchenaufführung in Leipzig. Am 23. Juli 1837	[—; Jt. 7, 36] 267
44.	Lied und Geſang	[2 und Sch.; Jt. 5, 143. 167. 175. 200] 268
45.	Für Pianoforte	[2; Jt. 7, 58]. 274
46.	Kammermuſik: Duos, Trios und Quartette	[R. S.; Jt. 7, 61. 65. 71] 275
47.	Kompoſitionsſchau:	
	I. Konzerte für das Pianoforte	[12. R. Sch.; Jt. 6, 35. 49. 64] . 281
	II. Etüden für das Pianoforte	[12. 22. R. Sch.; Jt. 7, 39. 47] . 286
	III. Rondos für Pianoforte. 1. und 2. Reihe	[—; Jt. 4, 208. 216]. 291
	IV. Variationen für Pianoforte	[—; Jt. 6, 175]. 296
	V. Phantaſien, Kapricen usw. für Pianoforte	[22; Jt. 6, 188. 207]. 299
48.	Ältere Klaviermuſik	[22; Jt. 6, 40] 305
49.	Sonaten für das Pianoforte	[22; Jt. 7, 126]. 306
50.	Fragmente aus Leipzig. I—V	[— u. R. Sch.; Jt. 5, 104. 6, 144. 209. 7, 73] 308
51.	Traumbild [Gedicht]	[F. L.; Jt. 9, 95] 327
52.	Franz Schuberts letzte Kompoſitionen	[R. S.; Jt. 8, 177]. 327
53.	Ouvertüren	[12; Jt. 8, 13] 331
54.	Erſter Quartett-Morgen	[R. S.; Jt. 8, 181]. 333
55.	Zweiter Quartett-Morgen	[R. S.; Jt. 8, 193] 336
56.	Dritter Quartett-Morgen	[R. S.; Jt. 9. 42] 340
57.	Vierter und fünfter Quartett-Morgen	[R. S.; Jt. 9, 51] 343
58.	Sechſter Quartett-Morgen	[R. S.; Jt. 9, 79] 345
59.	Rondos für Pianoforte	[22; Jt. 7, 138. 347
60.	Etüden für Pianoforte	[22. R. S.; Jt. 8, 21. 97. 169. 201] 353
61.	Kompoſitionen von Leopold Scheſer	[R. Schumann; Jt. 9, 64] 363
62.	Phantaſien, Kapricen usw. für Pianoforte. 1.—3. Reihe	[22. R. S.; Jt. 7, 166. 189. 9, 56, 72. 179. 192] 364
63.	Rückblick auf das Leipziger Muſikleben im Winter 1837—1838	[R. S.; Jt. 8, 107. 110. 115] . . 373
64.	Zum neuen Jahr 1839	[R. S.; Jt. 10, 1] 383

Erster Band.

		Seite
65. Konzerte für Pianoforte	[—; Zt. 10, 6]	385
66. Etüden für das Pianoforte	[S.; Zt. 10, 73. 77]	388
67. Mendelssohns »Paulus« in Wien	[R. Schumann; Zt. 10, 87]	393
68. Sonaten für das Klavier	[R. S.; Zt. 10, 134. 137]	394
69. Die Teufelsromantiker	[—; Zt. 10, 131]	400
70. Ältere Klaviermusik	[R. S.; Zt. 10, 153]	400
71. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.	[R. S.; Zt. 10, 153. 166. 174. 183. 197. 205. 11, 143, 161]	404
72. Konzertouvertüren für Orchester	[R. Schumann; Zt. 10, 185]	419
73. Neue Sinfonien für Orchester	[12; Zt. 11, 1. 17]	424
74. Norbert Burgmüller [Kompos.]	[12; Zt. 11, 70]	430
75. Etüden für das Pianoforte	[R. S.; Zt. 11, 97. 121]	433
76. Camilla Pleyel. I und II. [Konzert]	[11. Jn.; Zt. 11, 152, 155]	444
77. Erinnerung an eine Freundin	[Cuf.; Zt. 11, 158]	446
78. Sonaten für Pianoforte	[12; Zt. 11, 185]	452
79. Zur Eröffnung des Jahres 1840	[—; Zt. 12, 1]	459
80. Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert.	[R. Sch.; Zt. 12, 61]	459
81. Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte.	[12; Zt. 12, 38]	464
82. H. W. Ernst [Konzert]	[12; Zt. 12, 30]	466
83. Die vier Ouvertüren zu »Fidelio«	[Jn.; Zt. 12, 20]	468
84. »Die Zerstörung Jerusalems.« Oratorium von Ferdinand Hiller [Aufführung]	[12; Zt. 12, 120]	469
85. Alexis Lwoff [Konzert]	[—; Zt. 12, 204]	470
86. Kürzere Stücke für Pianoforte	[12; Zt. 12, 166. 191. 198. 206]	471
87. Franz Liszt. I und II. [Konzert]	[R. S.; Zt. 12, 102. 118]	478
88. Gutenbergfest in Leipzig	[12; Zt. 13, 7]	485
89. Dänische Oper	[R. S.; Zt. 13, 49]	487
90. Mendelssohns Orgelkonzert	[12; Zt. 13, 56]	492
91. Drei gute Liederhefte	[R. S.; Zt. 13, 119]	494
92. Trios für Pianoforte und Begleitung.	[12; Zt. 13, 3. 70. 197]	497
93. Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840	[S.; Zt. 12, 139. 143. 151. 154. 159]	501

Zweiter Band.

94. Neue Oratorien:		
I. Ferdinand Hiller [W. 24]: »Die Zerstörung Jerusalems«	[22; Zt. 14, 2]	3
II. Eduard Sobolewsky: »Der Erlöser«	[12; Zt. 15, 1]	7
95. Neue Sonaten für das Pianoforte	[12; Zt. 14, 27. 39]	10
96. Etüden für das Pianoforte	[R.; Zt. 14, 119. 175. 181]	15
97. S. Thalberg [Konzert]	[13; Zt. 14, 58]	19
98. Kürzere Stücke für das Pianoforte	[22; Zt. 15, 17. 29. 33. 93. 118. 126. 133. 147]	20
99. Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken	[R. Schumann; Zt. 15, 149]	33

Zweiter Band.

		Seite
100.	Die Abonnementkonzerte in Leipzig. 1840 bis 1841	[13; Zt. 13, 140. 144. 148. 156. 160. 163. 187. 207; 14, 12. 15. 53. 58. 88. 102. 106. 117] . . 38
101.	L. Bergers geſammelte Werke	[39; Zt. 16, 173] 63
102.	Etüden für Pianoforte	[39; Zt. 16, 102. 110. 127. 134]. 66
103.	Preisquartett von Julius Schapler	[Fn; Zt. 16, 142] 71
104.	Streichquartette	[12; Zt. 16, 159] 73
105.	Die »Leonoren«-Ouvertüren v. Beethoven	[39; Zt. 16, 167] 76
106.	Drei Preisſonaten	[Sch.; Zt. 16, 177]. 79
107.	Liederſchau	[12. W. Z.; Zt. 16, 207. 17, 9. 32] 83
108.	Trios für Pianoforte, Violine und Violincello	[39; Zt. 17, 1. 17. 45. 51] . . . 86
109.	Deutſche Opern: I. »Adèle de Foix« von Blum, II. »Thomas Riquini« von Eſſer	D.—G.; Zt. 17, 79. 19, 41]. . . 93
110.	»Johann Huß.« Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, komponiert von Dr. C. Löwe	[S.; Zt. 17, 119] 99
111.	Pianofortemuſik	[13; Zt. 17, 167. 175. 206. 18, 13. 30. 39] 106
112.	Lieder und Geſänge	[13; Zt. 18, 120] 123
113.	Konzertouvertüren	[23. 13; Zt. 18, 71. 131] 124
114.	Sinfonien für Orcheſter	[S.; Zt. 18, 139. 155] 127
115.	Antonio Bazzini [Konzert]	[Sch.; Zt. 18, 169]. 134
116.	Etüden für das Pianoforte	[13; Zt. 19, 134] 135
117.	Kürzere Stücke für Pianoforte	[13; Zt. 18, 208] 137
118.	Konzerte und Konzertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter-Begleitung	[13; Zt. 19, 17]. 140
119.	Lieder und Geſänge	[A. S.; Zt. 19, 33]. 144
120.	Kleinere Kompoſitionen für Pianoforte.	[13; Zt. 19, 89. 121]. 148
121.	Preisſonaten	[R.; Zt. 19, 158] 151
122.	Aphoriſtiſches	[—; —]. 155
123.	Der Sommernachtstraum	[J.; Zt. 20, 16]. 155
124.	Niels W. Gade	[R. Schumann; Bd. 20, 1] 157
125.	Theaterbüchlein	[—; —]. 160
126.	Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln	[—; Zt. 32, Beil. 36]. 163

II.

Nachtrag.

1. Jugend-Aufſätze und -Gedichte.

1. Aufſätze 173
2. Gedichte 190

2. Artikel aus dem Damenkonverſations-Lexikon.

3. Biographiſche 200
4. Muſiktheoretiſche 204

3. Abschnitte (von Schumann gestrichene) aus den Aufsätzen der Gesammelten Schriften.

Zweiter Band.

				Seite
5.	Aus Aufs.	3:	Tonblumen 3 . . . . . [Nebr: Zt. 1, 99]	209
6.	„	„ 14:	Berlioz, Teil 1 und Anfang von Teil 2 . . . . . [R. Schumann: Zt. 3, 1]	212
7.	„	„ 20:	Hiller-Schumann. . . . . [2; Zt. 2, 153]	216
8.	„	„ 30, II. III. V: Lassekt | Hiller. Dobrzynski, Pixis, Dobrzynski	[* Zt. 4, 77 | 84 | 167] . . .	217
9.	„	„ 36: Chwatal	[Zt. 6, 163]	223
10.	„	„ 47, I. V: Lassekt, | Schumann, Pixis	] Zt. 6, 49 | 65 | 207] . . .	223
11.	„	„ 60: Schmitt	[Zt. 8, 169]	225
12.	„	„ 62, 3: Cramer | Philipp Richter | Mayer Moscheles | Cramer	[Zt. 9, 56 | 72 | 179 | 192]. .	226
13.	„	„ 68: Kelbe	[Zt. 10, 139]	228
14.	„	„ 71: Tadolini, Gerke, Orlowsky, Ape | Wysocki, Anger, Nathan | Schumann, Philipp, Weber, Schmitt, Dobrzynski	[Zt. 10, 83 | 11, 135 | 143]. .	229
15.	„	„ 86: Herzberg, Wigand | Engel, Stöckhardt, Marxsen . . .	[Zt. 12, 166 | 191]	231
16.	„	„ 93: »Euterpe«-Konzerte . . .	[Zt. 12, 159]	233
17.	„	„ 96: Quilling	[Zt. 14, 119]	236
18.	„	„ 98: Wilhelm | Cramer, Montag | Markull Lickl | R. Müller, Farrenc, Goethe, Kullak | Dessauer | Henselt Marschner	[Zt. 15, 17 | 33 | 92 | 118 | 126 | 133 | 141] .	236
19.	„	„ 102: Haberbier | Pirkhert | Wittmann	[Zt. 16, 102 | 110 | 127] . .	243
20.	„	„ 107: Hartmann, Banck	[Zt. 17, 9]	245
21.	„	„ 111: Möhring, Tiehsen, Wolff, Kontski	[Zt. 18, 31. 39]	251
22.	„	„ 113: Kittl	[Zt. 18, 131]	253
23.	„	„ 120: Marxsen, Goethe, Dürsch, Krebs, Krüger, Hartmann | Kittl, Hesse, Lickl, Evers, Nieß, Röckel	[Zt. 19, 98 | 120]	254

* Die Unterschriften sind schon bei den betr. Aufsätzen angegeben.

4. Aufsätze. Skizzen. Kunstbemerkungen.

Zweiter Band.

			Seite
24.	Die Davidsbündler*	[S.; Komet 1833]	260
25.	Prospekt zur Neuen Zeitschrift	[Die Herausgeber; Zt. 1, 1]	272
26.	Zeitgenossen: Anna v. Belleville	[—; Zt. 1, 11]	274
27.	An die Leser d. N. Zeitschrift	[—; Zt. 1, 36]	275
28.	Einzelne Kunstbemerkungen. Regeln	[Dvddlr. u. —; Zt. 1. 78]	276
29.	Weitere Schwärmbriefe [Nr. 2 und 4]	[Chiara. Serpentin; Zt. 3, 147, 182]	279
30.	Noten (Biogr. Skizzen)	[—; 4, 198 u. 5, 17. 26]	284
31.	Biogr. Skizze über Klara Wieck	[—; Zt. 8, 103]	287
32.	Über Originalpartitur v. Mozarts Requiem	[R. S; Zt. 10, 10]	289
33.	Die Verschwörung d. Heller. Romanze in Prosa	[Florestan; Zt. 17, 108]	291
34.	Entgegnung an Griepenkerl, über Berlioz	[—; Zt. 18, 177]	296
35.	Kuriosum, den engl. Nationalkanon betr.	[R. Sch.; Zt. 28, 22]	298
36.	Neue Bahnen (Brahms)	[R. S.; Zt. 39, 185]	301

5. Kompositions- (und Bücher-) Beurteilungen.

37.	Lied und Gesang**	[2. Fn. Serpentin. Raro; Zt. 1, 15. 19. 3, 175]	302
38.	Kürzere Stücke für Pianoforte	[2. 12. Eus. Fn.; Zt. 1, 31. 2, 29. 53. 96]	304
39.	Der musikalische Hausfreund	[12.; Zt. 2, 18]	308
40.	Manuskripte	[Fn. 12.; Zt. 2, 76. 206. 4, 11]	308
41.	Kritischer Anzeiger	[Fn., Eus.; Zt. 2, 178]	313
42.	Bücher	[12; Zt. 5, 88]	314
43.	Sonaten für Pianoforte	[2; Zt. 6, 6. 15]	319
44.	Schweizer Alpenklänge	[22; Zt. 6, 181]	322
45.	Aus Beethovens Nachlaß	[22; Zt. 7, 35]	324
46.	Variationen für Pianoforte	[22; Zt. 7, 131]	324
47.	Eine Vision. (Gelegenheitsmusik)	[X; Zt. 8, 23]	327
48.	Album du Pianiste	[R. S.; Zt. 8, 70]	327
49.	Zu den musikalischen Beilagen	[Die Red.; Zt. 8, 161. 9, 106. 174]	330
50.	Sinfonien	[(11); Zt. 10, 51]	335
51.	Aus Franz Schuberts Nachlaß	[12; Zt. 13. 2]	336
52.	Preistrio	[12; Zt. 16, 131]	337
53.	Mozart-Album	[13; Zt. 17, 140]	338
54.	»Moses«, Oratorium v. Marx	[XII; Zt. 21, 2]	344
55.	Kompositionen f. Pfte.	[13. 14 (!). 22; Zt. 21, 42]	346

* Von hier an ist in jeder Gruppe die chronologische Reihe angewendet. Bei vereinigten Abschnitten erfolgte die Einstellung nach dem frühesten.

** In 37, 38, 43, wurden hier einige i. d. Zt. verstreute Beurteilungen gleichartiger Werke vereinigt und ebenfalls wie dort mit einer Überschrift versehen. Für die Einreihung hier war die erste maßgebend.

6. Konzert-Berichte und -Ankündigungen.

Zweiter Band.

		Seite
56.	Reminiszenzen a. Klara Wiecks Konzerten	[(N. B!); Komet, Aug. 32] 349
57.	Abschiedskonzert v. Livia Gerhardt . . .	[—; Lpz. Tgbl. 24. Mai 35] . . . 353
58.	Lipinski (Ank. u. Bericht)	[—; 2. Tg. 3. Juni 35; Zt. 2, 188. 2. Tg. 18. Juni 35] 353
59.	K. Loewe (Ank.)	[n; 2. T. 29. Juli 35] 354
60.	Klara Wieck (Ank.)	[—; 2. Tg. 5. Nov. 35] 355
61.	R. Wilmers (Bericht: „Ehrenzeugnis“) .	[A. d. B. d. Dr.; Zt. 4, 48] . . . 357
62.	Ole Bull (Bericht Wien, Lpz.)	[—; Zt. 10, 152. Brockhs. Allg. Ztg. 2. Dez. 40] 357
63.	Tscheuz in Wien	[—; Zt. 10, 152] 358
64.	»Lobgesang«-Aufführung	[—; Br. Allg. Ztg. 8. Dez. 40] . . 359
65.	Schröder-Devrient	[—; Br. Allg. Ztg. 19. März 41] . 359
66.	»Matthäuspassion«-Aufführung	[—; Br. Allg. Ztg. 8. April 41] . . 360
67.	Liszt	[—; Br. Allg. Ztg. 16. Dez. 41] . 360

B. Alphabetische Reihe.

Vorbemerkung. 1. Diese Übersicht soll mit dem am Schlusse des II. Bandes zu findenden Kompositionsverzeichnisse einen kleinen Ersatz bieten für ein noch fehlendes ausführliches Sachverzeichnis zu Schumanns Schriften, wie z. B. das von Kapp zu denen Liszts. Außer den hier alphabetisch geordneten Überschriften der einzelnen Aufsätze sind den Aufsätzen auch Stichworte untergeordnet, die ihren Inhalt andeuten, z. B. unter Abhandlungen, Dichterisches, Biographien. 2. Die Aufsätze wurden hier und in der folgenden chronologischen Übersicht nur ihrer Nummer nach angegeben. Da diese Nummern auf jeder Seite oben angegeben sind, lassen sie sich leicht auffinden. Von Aufsatz 94 an ist Band II aufzuschlagen.

Abonnementskonzerte (Leipzig, Gewandhaus) 50 I u. II, 63, 93, 100.
Abhandlungen 18, 19, 33, 99. N. 4. 32, 35.
Album N. 48, 53 (Mozart-).
Alpenklänge N. 44.
Ältere Klaviermusik 48, 70.
Anzeiger, kritischer N. 41.
Aphorismen 6, 21, 26, 122, 126. N. 28; s. a. Lebensregeln, Kunstbemerkungen.
Aufführungen gr. Werke s. z. B. unter 5, 8, 12, 13, 42, 43, 50 IV, 50 V, 67, 84, 88.
Bahnen, neue N. 36.
Bazzini, A. 115.
Beilagen, z. d. mus. d. Zt. N. 49.
Beethoven, Nachlaß 17. N. 45.
— Monument 27.
Bennett, Sterndale 37.
Bergers ges. Werke 101.
Bericht an Jeanquirit 39.
Berlioz, Sinfonie 14. N. 6.
Biographien (Charakteristiken von Persönlichkeiten u. ä.) z. B. 2, 9, 23, 27, 37, 40, 52, 72, 74, 76, 77, 82, 85, 87, 97, 101, 115, 124. N. 3, 6, 26, 30, 31, 33, 36, 58, 59.
Brahms, s. Bahnen.
Bücherbespr. N. 39, 42.
Bücher, aus den kritischen d. Davidsbündler 3.

Bücher, a. d. d. Davidsbündler 11, 31, 40.
Bull, Ole N. 62.
Burgmüller, Norbert 74.
Charakteristik der Tonarten 19.
Damenlexikon, aus dem N. 3, 4.
Davidsbündler, der N. 24.
— „ a. d. Büchern (ſ. d.)
Denk- und Dichtbüchlein 6.
Dichteriſches 8, 40, 51. N. 2, 24, 41, 47, ſ. a. Aphorismen, Schwärmbriefe.
Duos 30, 4, ſ. a. 46.
Engl. Nationalkanon, über den N. 35.
Entgegnung a. Griepenkerl, üb. Berlioz N. 34
Erinnerung a. e. Freundin 77.
»Erlöſer« der, Orat. 94.
Ernſt, H. W. 82.
Eröffnung (ſ. Zeitſchrift).
Etüden f. Pfte. 9, 31 I, 32, 38,5, 47 II, 60, 66, 75, 96, 102, 116.
— n. ihrem Zwecke geordnet 33.
»Euterpe«-Konzerte N. 16.
Faſtnachtsrede Floreſtans 8.
»Fidelio«-Ouvertüren, die vier 83, ſ. a. »Leonoren«-Ouv.
Fragmente a. Leipzig 50 I—V.
Gade, Niels W. 124.
Gedicht, ſ. Dichteriſches.
Gelegenheitsmuſik f. Pfte. N. 47.
Gerhardt, Livia N. 57.
Gutenbergfeſt in Leipzig 88.
Hauptmann, der alte 40.
Haus- u. Lebensregeln 126. N. 28 ſ. a. Aphorismen, Kunſtbemerkungen.
Hausfreund, muſikaliſcher N. 39.
Heller, Verſchwörung der N. 33.
Hiller, F. 9.
»Hugenotten« üb. d. 50 IV.
»Huß«, Oratorium 110.
Jahr, zum neuen, ſ. Zeitſchrift.
»Jeruſalem, Zerſtörung v.«, Orat. 84, 94.
Jugendaufſätze N. 1.
Jugendgedichte N. 2.
Kammermuſik 46, ſ. a. Duos, Trios, Streichquartette.
Kapricen f. Pft. ſ. Phantaſien.
Keßlers Kompoſitionen 10.
Kirchenaufführungen 5, 43, ſ. a. 42, 88, 89, N. 64, 66.
Klaviermuſik, ältere 48, 70.
Kleinere Stücke f. Pfte. 120.
Komiſche i. d. Muſik, das 22.
Kompoſitionsſchau 47, I—V.
Konzertberichte 2, 4, 22, 50, 63, 76, 82, 85, 87, 90, 93, 97, 100, 115. N. 56 bis 67, ſ. a. Kirchenaufführungen und Aufführungen gr. Werke.
Konzerte und Konzertſtücke f. Pfte. 30 II, 47 I, 65, 81, 118.
Konzertouvertüren für Orcheſter 72.
Korrumpierte Stellen 99.
Kritiſche Umſchau 16, 30 I—V.
Kurioſum N. 35.
Kunſtbemerkungen N. 28, ſ. a. Aphorism.
Kürzeres und Rhapſodiſches 20.
Kürzere Stücke f. Pfte. ſ. Stücke.
Leipziger Muſikleben 50, 63, 93, 100. N. 24 ſ. a. Konzertberichte.
Lexikonartikel N. 3, 4.
»Leonoren«-Ouv. 105, ſ. a. »Fidelio«.
Leſer, an die, ſ. Zeitſchrift.
Lied u. Geſang 44, 91, 107, 112, 119. N. 37.
Lipinski, N. 58.
Liſzt 87, N. 67.
»Lobgeſang«, N. 64.
Loewe N. 59.
Lwoff N. 64.
Manuſkripte N. 40.
»Meluſine« 29.
Micheuz N. 63.
Monument f. Beethoven 27.
Moſcheles 23.
»Moſes«, Oratorium N. 54.
Mozarts Requiem N. 32.
Muſeum 38, 1—5.
Muſikfeſt i. Zwickau 42.
Nachlaß, aus Beethovens 17. N. 45.
— aus Schuberts 52, 80. N. 51.
Noten (biogr. Skizzen) N. 30.
Oper 50 IV, 89, 109, 125.
Oratorien 5, 42, 50 V, 67, 84, 94, 110. N. 54.

Orcheſter, für, ſ. u. a. Konzerte, Konzertouvertüren, Sinfonien.
Ouvertüren 29, 30 I, 53, 72, 83, 105, 113.
Quartett-Morgen 54—58.
»Paulus« 42, 67.
Phantaſien u. Kapricen f. Pfte. 35, 47 V, 62, 71.
Pianoforte, für 45, 111. N. 55 ſ. a. Etüden, Konzerte, Klaviermuſik, Muſeum, Rondos, Phantaſien, Sonaten, Stücke, Studien, Variationen.
Pleyel, Kamilla 76.
Präludien u. Fugen 38, 4.
Preiskompoſitionen 28, 103, 106, 112. N. 52.
Proſpekt z. N. Zt. N. 25, ſ. a. Jahr.
Pſychometer, der 18.
Quartette 46, 2, 3, 54—58, 103, 104.
Romanze i. Proſa N. 33.
Rondos 17, 36, 47 III, 59.
Schröder-Devrient N. 65.
Schubert, F. 52, 80. N. 51.
Schwärmbriefe 24. N. 29.
Sinfonien 12, 13, 14, 28, 41, 73, 80, 114. N. 50.
Soireen 38 III u. („bei d. Gräfin") N. 41.
»Sommernachtstraum« 123.
Sonaten f. Pfte. 11, 1—4, 15, 25, 49, 68, 78, 95, 121. N. 43.
Stellen, korrumpierte 99.
Streichquartette 54—58, 104.
Stein, Theod. 2.
Stücke, kleinere, kürzere f. Pfte., 3 II, 20, 30, 5, 98, 117, 120. N. 38.
Studien f. d. Pf. 3 I.
Tanzliteratur 31 II.
Teufelsromantiker, die 69.
Thalberg, S. 97.
Theaterbüchlein 125.
Tonarten, Charakteriſtik der 19.
Traumbild (Gedicht) 51.
Trios 30, 3, 46, 2, 92, 108. N. 52.
Umſchau, kritiſche, 16, 30 I—V, ſiehe auch 47.
Variationen f. Pfte. 34, 38, 1, 47 IV. N. 46.
„Verſchwörung der Heller", N. 33.
Viſion, eine N. 47.
Voigt, Henriette ſ. Erinnerung a. e. Frd.
»Weihe der Töne« 12.
»Werk II«, ein 1.
Wieck, Klara, N. 31, 56, 60.
Willmers 61.
»Wuth, üb. d. verlornen Groſchen« 17.
Zeitgenoſſen, N. 36.
Zeitſchrift, Neue, f. Muſ., Eröffnung v. Jahrgängen 7, 64, 79. N. 25, 27.

C. Chronologiſche Reihe.

1825—28	N. 1[1], N. 2.
1831	1.
1832	N. 56, (6*)[2].
1833	N. 3*, N. 4*, N. 24.
1834 (v. 1. Apr. an) Zt. Bd. 1[3]	N. 3*, N. 4*, N. 25, 16*, 5, 22, N. 26, 2, N. 37*, 4, N. 38*, N. 27, 30 I*, 18, 3 I, N. 28, 3 II, 10, 26, 21.

[1] N. = Nachtrag; Ziffer ohne N. iſt die Nummer des Aufſatzes in den »Geſ. Schr.«.

[2] Mit * ſind diejenigen Aufſätze bezeichnet, die zu verſchiedenen Zeiten entſtanden, in den »Schriften« aber von Schumann vereinigt wurden. Die betreffende Nummer kehrt deshalb hier im Verzeichnis mehrmals wieder.

[3] Die in den betreffenden Jahren erſchienenen Bände der N. Zt. ſ. M.

1835 (1. Halbj.) Zt. Bd. 2 .	7, 9, N. 39, N. 38*, 19, 13, 12, 16*, 17, N. 40*, N. 38*, 8, 11, 20, N. 41, N. 58, 16*, N. 40*.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 3 .	16*, N. 59, 14, 24, 23, N. 60, N. 29, 15, N. 37, 25.
1836 (1. Halbj.) Zt. Bd. 4 .	29, 30 I*, N. 40*, 32, 33, N. 61, 31 II, 30 II, 30 V, 30 IV, 31 I, N. 30*, 47 III, 27.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 5 .	30 III, N. 30*, 34, N. 42, 35, 44, 28, 50 I.
1837 (1. Halbj.) Zt. Bd. 6 .	37, N. 43, 40, 47 I, 48, 50 II, 39, 36, 47 IV, N. 44, 47 V, 50 III.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 7 .	42, N. 45, 43, 47 II, 45, 46, 38, 50 IV u. V, 41, 49, N. 46, 59, 62 1. 2.
1838 (1. Halbj.) Zt. Bd. 8 .	6*, 53, 60, N. 47, N. 48, N. 31, 63, N. 49*, 52, 54, 55.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 9 .	56, 57, 62 3, 61, 58, 51, N. 49*.
1839 (1. Halbj.) Zt. Bd. 10	64, 65, N. 32, N. 50, 66, 67, 69, 68, N. 62, N. 63, 70, 71, 72.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 11	73, 74, 75, 76, 77, 78.
1840 (1. Halbj.) Zt. Bd. 12	79, 83, 82, 81, 80, 87, 84, 93, 86, 85.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 13	N. 51, 92, 88, 89, 90, 91, 100, N. 64.
1841 (1. Halbj.) Zt. Bd. 14	94 I, 95, 97, N. 65, N. 66, 96.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 15	94 II, 98, 99, N. 67.
1842 (1. Halbj.) Zt. Bd. 16	102, N. 52, 103, 104, 105, 101, 106, 107.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 17	108, 109 I, N. 33, 110, N. 53, 111.
1843 (1. Halbj.) Zt. Bd. 18	113, 112, 114, 115, 117.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 19	118, 119, 109 II, 120, 116, 121, N. 34.
1844 (1. Halbj.) Zt. Bd. 20	124, 123.
(2. Halbj.) Zt. Bd. 21	N. 54, N. 55.
1847	125, 122.
1848	N. 35.
1850	126.
1853	N. 36.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, K. M. von Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstand eine Reihe Aufsätze, aus denen diese Sammlung eine Auswahl gibt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit widerspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Flut der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

1834 und früher.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel, II. »Tonblumen« von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meiſter Raros, Floreſtans und Euſebius' Denk- und Dichtbüchlein.

1. Ein Werk II*[1].

Eusebius trat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche | wie vorausahnen |[2]. Heute stand ihm aber dennoch eine Überraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie", legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts »Là ci darem la mano« durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen. Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln, und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan[3]. — Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klaviervirtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las als:

»Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par
Frédéric Chopin, Oeuvre 2«

---

* Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er hier auch eine Aufnahme finden.

und wir beide verwundert ausriefen: „|Ein W. 2|“ $\frac{4}{4}$, und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello“ — — so entstand freilich eine Szene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun, bringt mir nur den Chopin einmal her.“ Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht, ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen“, begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß“, fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch^{5}; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — (kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen?) — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon?

— (Eusebius spielte sie ganz rein) — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil wiederholen läßt) aus B-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Hoboen und Klarinetten

zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel[6], klirrende Flaschen — Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufflimme und endlich der letzte Strahl verschwände, so träte ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt[7]. „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan", erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber[8] so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft[9]." Hierauf entschliefen wir. Julius.

2. Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urteilen, handelte es sich nicht in der Tat um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zuwege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasieren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim einen früher zeitigt und entwickelt als beim andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht

vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe getan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Eingreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodien, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht.

Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegenzustreben scheinen, aber es gibt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerter Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Übung erzeugt, vor allem der gesunde Ton, den niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen [alten] Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verrät er sein Geheimnis zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz,

ſah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er ſtarb. — Zeige denn deine Göttergaben den Weltmenſchen nicht eher, bis es dir die Himmliſchen heißen, die ſie dir verliehen und denen du wert geworden biſt. Dem Künſtler, dem ſchönen Sterblichen, verwandelt ſich der griechiſche Gott zum Phantaſus*.

Euſeb.

3. Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler**[10].

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

Werk 125.

1.

|Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen|[11] der antiken Kunſtwerke, ſind [auch] die der Mozartiſchen Schule. Wie der Grieche ſeinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Geſicht zeichnete, ſo hält Mozart ſeine Blitze.

Ein rechter Meiſter zieht keine Schüler, ſondern eben wiederum Meiſter. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieſes gegangen, der ſo viel, ſo weit gewirkt. Sollte dieſe helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formloſere, myſtiſche verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunſt wirft, ſo mögen dennoch jene ſchönen Kunſtalter nicht vergeſſen werden, die Mozart regierte, und die zuerſt Beethoven ſchüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zuſtimmung ſeines Vorfürſten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Karl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch dieſe abgetreten, verwirrten ſich die Völker mehr und mehr und wenden und ſtrecken ſich nun in einem unbequemen klaſſiſch-romantiſchen Halbſchlaf. —

Man hat ältern Künſtlern den Rat gegeben, daß ſie, hätten ſie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortſchaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorſchritt gezählt würde, bei ihnen als Kunſtnaturnachlaß anſähe. Wenn dadurch auch das

* Von dem fernern Los des jungen, damals Hoffnung erregenden Mannes iſt uns nichts mehr bekannt geworden.

** Es wird angenommen, daß ſich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das ſie ihre Gedanken über neuerſchienene Werke uſw. einzeichneten.

erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeitlang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Übermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Sinfonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten[12]. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk [des alten Meisters] jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blütenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf, und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik[13], wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehnt im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn du ein großer König wärest und du verlörest einmal eine Schlacht, und deine Untertanen rissen dir den Purpur von der Schulter, würdest du nicht zornig zu ihnen sagen: „Ihr Undankbaren[14]!“ —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner Deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu aufs Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt ihr Euch, Lehrer! Mit eurem Logierwesen[15] zieht ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft ihr Euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Klavierschule Hummels (ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Angehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslingersche sowohl wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etüden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat[16].

Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an, für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde[17].

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen Melodie, Gesang unter [erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre, als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme"]. —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner kontrapunktischen, oft kalten Musik im jungen Gemüt wenig Eingang finden.

Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etüdenmusik.

Später gestand man einzelnen wohl speziellere Vorzüge zu, keiner als der Cramerschen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüt etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etüden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der seine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die[18] [auch] die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etüden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst Du, wenn Du reise, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Eusebius — ist auch, in deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Objekt tot bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist, und die in ihren Irrtümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt ihr aber, Meister? Florestan.

3.

Jünglinge, ihr irrt beide[19]! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur entfaltet[20] —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorns »Tonblumen*«.

1.

Was ſpricht denn die Hyazinthe? — ſie ſagt: „Mein Leben war ſo ſchön wie mein Ende, denn der ſchönſte Gott hat mich geliebt und getötet.“ Aus der Aſche ſproß aber die Blume, die dich tröſten möchte[21].

Und die Narziſſe? — ſie ſpricht: „Denk an mich, damit du nicht übermütig werdeſt in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erſtenmal in den Wellen ſah, konnte ich den eignen Reiz nimmer vergeſſen, ſo heftig mich auch Echo liebte, die ich verſtoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blaſſe Blume verwandelt, aber ich bin ſchön und ſtolz.“

Und das Veilchen erzählt: — „Eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, ſagte: ‚Küſſe mich!‘ Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für tot hielt. Kam eine loſe Zephirette, ſagte: ‚Sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten ſieht dich niemand.‘ Als ich antwortete: ‚Ich wolle ſchlafen‘, flog ſie fort und ſagte: ‚Du biſt ein ſchläfrig eigenſinnig Geſchöpf, da ſpiel' ich mit der Lilie.‘ — Rollte ein dicker Tautropfen auf mich, ſprach: ‚In deinem Schoß muß ſich's ſo recht bequem liegen bei Mondſchein.‘ Ich aber ſchüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondſtrahl heranſchlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verſtecken möchte, ſagte die hohe Lilie zu mir: ‚Pfui ſchäme dich! ſieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephir, Tautropfen und Mondſtrahl, und wie die Menſchen an mir ſtehen bleiben und mich ›ſchön‹ nennen — dich aber bemerkt in deinem Verſteck niemand.‘ Antwortete ich: ‚Laß mich nur, hohe Lilie!‘ — denn früh kam ein ſchüchterner ſchöner Jüngling zu mir und ſprach ſo freundlich: ‚Wie lieb du biſt — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für ſie.‘ Lilie ſagte: ‚Dich wollte er pflücken? Du biſt ein eingebildet Ding — mir verſprach er's.‘ Als ich antworten wollte: ‚Du lügſt, hohe Lilie‘, kam der Jüngling mit dem Mädchen, verſchlungen Arm in Arm. Da bog er ſich zu mir herunter, ſagte: ‚Wie gleichſt du ihr‘ — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen ſo gern an ihrer Bruſt.“

* »Bouquet musical.« Oe. 10.

* * *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerſt die Hand gab und, wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menſchentreiben weniger ſähe und mehr vom reinen Kunſtäther[22].

Sollte dir, teurer Künſtler, dieſes Blatt im Norden, wo du jetzt weilſt, in die Hände kommen, ſo erinnere es dich an eine vergangene ſchöne Zeit. Euſeb.

2.

Ein Geſchenk von zwei bis drei Blumen ſagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum ſo deutſche Blumen in franzöſiſche parfümierte Töpfe ſetzen? Ein Titel wie „Narziſſe, Veilchen und Hyazinthe — drei muſikaliſche Gedichte[23]" klingt auch, und gut. — Wie wenig durch Einführung deutſcher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur ſo viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staëlſchen Deutſchlands" erreichte, das lautete: es ſei das Buch nicht franzöſiſch. —

Möglich iſt es, daß dem Tauben die Blume ebenſo duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu überſetzen war, ſcheint eine ſo verwandte und feingeiſtige, daß der Gedanke an ein Pinſeln à la bataille de Ligny[24] uſw. gar nicht aufkommen kann. So unterſcheiden ſich auch dieſe Bilder von anderen klingenden, | wie lebende von Porzellanblumen |[25]: Nur der Duft iſt oben weggenommen, der Geiſt der Blume. —

Ich habe wenig geſprochen, aber nicht ſchlecht[26].

Floreſtan.

---

4. Konzert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier ſehr junger Franzoſen, die ſich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihres. Wollte man vom Beifall auf ihre Leiſtungen ſchließen, ſo müßten dieſe die unerhörteſten ſein. Vorneweg beklatſcht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhausſaal zu Leipzig.

Freilich tut ein Dutzend klatſchender Franzoſen etwas und mehr als ein Saal entzückt ſchlafender deutſcher Beethovener. Bei jenen klatſcht

jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vorm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzoforte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publikum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, [so] klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen warf, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als eines vom andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmähliche Verengen wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermutet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten[27].

Was nun Louis anlangt, so laß' ich mir ihn als kleinen, feurigen Klavierspieler[28], der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen noch die psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A-moll-Konzert[29] unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen tot zur Erde niederfielen. Diese netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Überfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herzschen Variationen[30], die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt, brillantiert, starkfarbig, schneidend, wie die Komposition verlangt und das Publikum liebt. — Wenn

nun auf keine Weise zu leugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudiert, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen [und namentlich schlecht komponierten] Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn tot und tut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Akkompagnement messen könne, wissen wir alle[31].

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet Ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder*!

F—n.

---

5. Kirchenaufführung.

Christus am Ölberg. Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven.

Am 28. März in der Universitätskirche zu Leipzig.

Die Idee ist schön und poetisch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunst — gleichsam als Novize und Hoherpriester — vorgeführt worden. Vom oft schmerzenreichen Leben, das mitteninne lag, klingt nichts nach. Es ist das ganz in Andacht und Gottesbegeisterung versenkte Gemüt.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Herrn Musikdirektor Pohlenz zum lebhaftesten Dank verpflichtet und wünschen in diesem Sinn mehr Karfreitage. Es kann etwas, was mit solchem Eifer, solcher Uneigennützigkeit unternommen ist, gar nicht genug gerühmt werden. Die Masse schätzt das auch; aber sie hält sich an die Ausführung. War diese schlecht, so tadelt sie, gut, so lobt sie und vergißt es dann. An die unendlichen Hindernisse aber, an das mühsame Einstudieren, Probehalten, an das Beischaffen der Mittel, Beseitigen mancher Interessen und dgl. denkt sie mit keinem Wort; so möchte Herr Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerksamen Versammlung als Dank für sein verdienstvolles Kunstwirken annehmen und als Anregung,

---

* Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben.

uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchſten unſerer Kunſt gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Meſſe, die den Ausführenden teilweiſe wohl neu war, ſpürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

6. Aus Meiſter Raros, Floreſtans und Euſebius' [32] Denk- und Dichtbüchlein [33].

Partiturnachleſen*.

Als ein junger Muſikſtudierender in der Probe zu der achten Sinfonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Euſebius: „Das muß ein guter Muſiker ſein!" — „Mit nichten", ſagte Floreſtan, „das iſt der gute Muſiker, der eine Muſik ohne Partitur verſteht, und eine Partitur ohne Muſik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen." — „Eine hohe Forderung", ſchloß Meiſter Raro, „aber ich lobe Dich darum, Floreſtan!"

Nach der D-moll-Sinfonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münſter ſteht, ſeine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verſtehe die Menſchen nicht mehr. Voigt [34].

Wer wird den Blinden ſchelten, wenn er vor dem Münſter ſteht und nichts zu ſagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Euſebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn ſo recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetiſchen Freiheit gelangte, und verehrt ſeine nie raſtende moraliſche Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweiſt ſein Genie nicht mit der letzten Sinfonie, ſo Kühnes und Ungeheures ſie ausſpricht, was keine Zunge zuvor, — ebenſogut könnt ihr das mit der erſten oder mit der griechiſch-ſchlanken in B-dur! Erhebt euch nicht

* Die meiſten der folgenden Auszüge ſind vor Entſtehung der Neuen Zeitſchrift für Muſik, zum Teil ſchon im Jahre 1833 geſchrieben und bisher ungedruckt; ſie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerſchaft anzuſehen ſein.

über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es iſt nichts Halsbrechenderes als das, und ſelbſt der Talentloſere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beſchämend abziehen.

Floreſtan.

Und als ſie geendigt hatten, ſagte der Meiſter faſt mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort darüber! Und ſo laßt uns denn jenen hohen Geiſt lieben, der mit unausſprechlicher Liebe herabſieht auf das Leben, das ihm ſo wenig gab. Ich fühle, wir ſind ihm heute näher geweſen, als ſonſt. Jünglinge, ihr habt einen langen, ſchweren Gang vor euch. Es ſchwebt eine ſeltſame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte, weiß ich nicht. Schafft fürs Licht[35]!“

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beiſpielsweiſe nicht alles zu ſtudieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Paleſtrina —, weil ſie ſchon die Vorgänger in ſich aufgenommen hatten. Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu ſchöpfen — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es gibt auch Talentloſe, die recht viel gelernt haben, die durch Umſtände zur Muſik angehalten worden ſind — die Handwerker. —

Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausſchweifenden Jüngling in einen Großvaterſchlafpelz und eine lange Pfeife in ſeinen Mund ſteckt, damit er geſetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und ſein luſtiges Gewand! Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang ſteht[36]. Fl.

Über einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretiſche oft verlernen, ehe er es praktiſch anwenden kann. Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichtum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich aber deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Äsop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt. — Fl.

Rezensenten.

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

Saure Trauben, schlechter Wein. —

Sie zersägen das Werkholz, die stolze Eiche zu Sägespänen. —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an[37]. —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat. —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydns Schöpfung das Gras wachsen! — Fl.

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen. E.

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie). Fl.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand.

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Klara (1833).

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Klara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind[38], über dessen Dezimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten ins Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Kaprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht, ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respekt haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden.

Eusebius.

An Klara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters sondern der der Leistung gelegt werden. Raro.

Klara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge. Eusebius.

Die Perle ſchwimmt nicht auf der Fläche; ſie muß in der Tiefe geſucht werden, ſelbſt mit Gefahr. Klara iſt eine Taucherin. Fl.

Anna von Belleville und Klara.

Sie laſſen ſich nicht vergleichen; ſie ſind verſchiedne Meiſterinnen verſchiedner Schulen. Das Spiel der Belleville iſt bei weitem techniſch-ſchöner; das der Klara aber leidenſchaftlicher. Der Ton der Belleville ſchmeichelt, dringt aber nur bis ins Ohr; der der Klara bis ans Herz. Jene iſt Dichterin, dieſe Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man ſeine Spitzen; es iſt ſehr koſtbar, ſie abzurunden. — Fl.

Das iſt der Fluch des Talents, daß es, obgleich ſicherer und anhaltender arbeitend als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längſt auf der Spitze des Ideals ſchwebt und ſich lachend oben umſieht! —

Das Unglück des Nachahmers iſt, daß er nur das Hervorſtechende ſich anzueignen, das Eigentlichſchöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, ſich nicht getraut. —

Euſebius.

Es iſt nicht gut, wenn der Menſch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunſt wird die große Fuge ſein, in der ſich die verſchiednen Völkerſchaften ablöſen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Euſebius.

Es iſt albern zu ſagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Iſt's harmoniſch ſo ſchwer? iſt's im Bau ſo wunderlich? ſind die Gedanken zu kontraſtierend? Nun, etwas muß es immer

sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Faber kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vorteil nicht immer im Augenblick anerkannt. Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem inneren Grunde zum Gegengrunde. Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. Eusebius.

Von Kontrapunktlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrienen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch" positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch." Und wehe dann euren Kanons ⌒ und namentlich den krebsförmigen! — Fl.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. — Eusebius.

Es könnte, die Philiſter zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Leſſing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern ſein. — Fl.

Die ruhige Pſyche mit zuſammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß ſie ſich ſchwingen! — Euſebius.

Gleichartige Kräfte heben ſich auf: ungleichartige erhöhen einander. Raro.

Klavierſpielen.

Das Wort „ſpielen" iſt ſehr ſchön, da das Spielen eines Inſtrumentes eins mit ihm ſein muß. Wer nicht mit dem Inſtrument ſpielt, ſpielt es nicht. — Euſebius.

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subſkribentin der „kritiſchen Terminologie" von C. Gollmick[39] zu finden! — Fl.

Chopin.

Es ſind verſchiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er ſie betrachtet, immer dieſelbe Anſicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu ſchätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Euſebius.

Gewagter Vergleich! — Raro.

Menſchen, wie S. (ein etwas diſſolut lebender Künſtler) ſollten gerade haushalten. Um ſo viel ſchmerzlicher werden ſie in älteren Jahren die verſchwendete Kraft vermiſſen, um wieviel ſie reicher waren als andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verſchenkt! —

Euſebius.

Verzeiht den Irrtümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der »Sommernachtstraum«-Ouvertüre, die andern sollten andere Namen von Komponisten tragen. — Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die an sich ebensogut, nur versprachen und nicht hielten. Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen usw. zeigen. Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt?

Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert. Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Kopierenden (Spohr und seine Schüler). Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse sowie des speziellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs[40]?

Eusebius.

Ouvertüre zur »Leonore«[41].

Beethoven ſoll geweint haben, als ſie, zum erſtenmal aufgeführt, in Wien faſt durchfällig mißfiel —, Roſſini hätte höchſtens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ ſich bewegen, die neue aus E-dur zu ſchreiben, die ebenſogut von einem andern Komponiſten gemacht ſein könnte. Du irrteſt — aber deine Tränen waren edel. — Euſebius.

Die erſte Konzeption iſt immer die natürlichſte und beſte. Der Verſtand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zuſammen, ihr Kunſtſchächer, bei den Worten, die Beethoven auf ſeinem Sterbebette ſprach: „Ich glaube erſt am Anfang zu ſein" —, oder wie Jean Paul: „Mir iſt's, als hätt' ich noch nichts geſchrieben." — Fl.

Sinfonie von N.[42] (1833).

Es kann mich rühren, wenn ein Künſtler, deſſen Bildungsgang weder unſolid noch unnatürlich genannt werden kann, für ſeine ſchlafloſen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der ſchwächere Jünger verfällt. Wie er daſtand, ſo geſpannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leiſen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie ſchafft. — Fl.

Kritiker und Rezenſent.

Das bewaffnete Auge ſieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelſchatten. — Fl.

Rezenſenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das geringſte ſelbſt zu koſten, — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil ſie ſich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diavolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiterzuschreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Takt- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Kompositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigieren der Taktstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Sinfonie von Gyrowetz und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrigbleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vors Auge würde ein totes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hilfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. — E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Sinfonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. E.

Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben. — Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. — Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Kontrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. — E.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es spezielleres Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du übers Publikum urteilen, so sieh zu, was es beklatscht — nein, was es im ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Sinfonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu Tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tötet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die dieselbe Macht auf die Gemüter ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C-moll-Sinfonie im Übergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester

ſich an mich ſchmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte ſich! Euſebius.

Es iſt ein Unterſchied, ob Beethoven rein chromatiſche Tonleitern hinſchreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es-dur-Konzertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geiſter im Kreiſe um. — Fl.

Der älteſte Menſch war der jüngſte; der zuletztgekommene iſt der älteſte; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorſchriften geben zu laſſen? Fl.

Deinen Ausſpruch, Floreſtan, daß du die Paſtoral- und heroiſche Sinfonie darum weniger liebſt, weil ſie Beethoven ſelbſt ſo bezeichnete und daher der Phantaſie Schranken geſetzt, ſcheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragſt du aber: warum? ſo wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres paſſieren, als von einem Hallunken gelobt zu werden. Fl.

Unverſchämte Beſcheidenheit.

Die Redensart: „Ich hab's in den Ofen geſteckt", birgt im Grund eine recht unverſchämte Beſcheidenheit; eines ſchlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich, und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte ſich ja wahrhaftig ſchämen. Kann die Menſchen nicht leiden, die ihre Kompoſitionen in den Ofen ſtecken. Fl.

Über Andern in Kompoſitionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert ſein. Euſeb.
Die urſprüngliche iſt meiſt die beſſere. Raro.

Preisaufgabe.

Die allgemeine Muſ. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet ſeit geraumer Zeit eine Menge intereſſanter, myſtiſcher, im Stil der Offenbarung Johannis geſchriebener Leading-Artikel, tranſzendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunſt nicht hoch

genug angeſchlagen werden könnte, wenn man ſich nicht hier und da über eine gewiſſe Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen paſſenden Kommentar abzuhelfen wäre[43]. Die Redaktion der Davidsbündlerſchaft kann ſich eine ſolche Gelegenheit nicht entgehen laſſen, auch hier zum Beſten der Kunſt zu wirken. Sie beſitzt ein ſchönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte ſie nicht dem Künſtler, Kunſtfreund, Gelehrten, Staatsmann, der imſtande, über jene überirdiſche Kunſtgenoſſenſchaft genaueren Aufſchluß zu geben, dieſes als Belohnung anzubieten ſich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

Wie mich dies ärgert, wenn einer ſagt: eine Sinfonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Kaviarſchmecker ſehr, wenn das Kind einen Apfel ſchmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, ſo wundert es mich, daß noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantaſiereicher. Künſte ſollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verſtünde ſich in der muſikaliſchen Kritik von ſelbſt, wenn man ſie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die muſikaliſche Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigſten Muſiker gut ſchreiben und die meiſten Schriftſteller keine wirklichen Muſiker ſind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch muſikaliſche Kämpfe meiſtens mit gemeinſchaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigſt kommen, die ſich tüchtig zu ſchlagen verſtehen! Fl.

Muſik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutſche, franzöſiſche und italieniſche Muſik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde ſich ein neuer Kieſewetter[44] nur in Folianten ausſprechen können. Fl.

Vorſtellung des Moments während ſeiner Dauer.

Ein raſender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz ſagt es am wenigſten. Die Phantaſterei der Franz Liſztſchen Kompoſitionen würde ſich geſtalten, wenn er das einzuſehen anfinge. Die

merkwürdigſten Geheimniſſe des Schaffens gäbe es über dieſen Gegenſtand zu unterſuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf ſtehen.

Dem entgegen ſteht der kraſſe Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen.— Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheuſe an Felſen geſchmiedet, weil ſie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitſchrift ſoll nicht bloß die Gegenwart abſpiegeln; der ſinkenden muß die Kritik vorauseilen und ſie gleichſam aus der Zukunft zurückbekämpfen. E.

Eine Zeitſchrift für „zukünftige Muſik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasſchule und der taube in Wien ruhende Kapellmeiſter paſſend. — Fl.

Wer viel Angſt hat, ſeine Originalität zu bewahren, iſt allerdings im Begriff, ſie zu verlieren. E.

Nur wenige der eigentlichſten genialen Werke ſind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß die Einfachheit und Schmuckloſigkeit bis zur Affektation treiben. Läutert ihn, da er eine beſonnene Anwendung der neuerweiterten Kunſtmittel macht. — Raro.

Berlioz (1838).

Berlioz tut ſehr unrecht, ſo wenig von ſeinen Kompoſitionen in Druck zu geben, oder ſich nicht einmal zu einer Reiſe nach Deutſchland entſchließen zu können*. Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Bériot verwechſelt zu werden, mit dem er doch ſo wenig Ähnlichkeit hat wie Mockturtleſuppe mit Limonade, — ſo weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn, und Paganini iſt nicht ſein einziger Bewunderer,

* Er hat beides indes getan[45].

obwohl gewiß nicht der ſchlechteſte. Die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ war die erſte, die wiederholt auf ihn aufmerkſam machte, Leipzig die erſte Stadt, wo eine Kompoſition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouvertüre zu den »Francs-Juges«, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes ſind. Die Ouvertüre wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht, auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien iſt aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo ſo wenig von Beethoven geſpielt und geſprochen würde als in Wien. Man fürchtet ſich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Muſik keine Revolution. Fl.

Zu Gottwalt Wedels Verdeutſchungsvorſchlägen[46].

Unſer ſehr lieber, ſehr ſinniger Wedel muß längſt gemerkt haben, wie auch uns der Gegenſtand der Betrachtung wert erſcheint. So gibt die Zeitſchrift die Kompoſitionstitel ſo deutſch wie möglich; das Auge wird ſich daran gewöhnen und zuletzt man ſich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung“ ſtatt »con grand' espressione« ſich nicht ebenſogut ausnehmen ſollte, und auf jeder Seite ſoll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutſchung ſo ſeltſamer Wörter wie „Bardiet“ für „Sinfonie“ anklingen wird, zweifle ich durchaus und ſtimme nicht dafür[47]; unſer „Lied“ nimmt uns niemand, dagegen wir die „Sonata“, das „Rondeau“ da laſſen wollen, wo ſie entſtanden; es wird gar nicht möglich ſein, den Begriff zu verdeutſchen, etwa durch das affektierte „Klangſtück“ oder „Tanzſtück“. Alſo nicht zuviel, aber werfe man die »composées et dédiées« hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich ſehr auf eine Zeichenſchrift, welche der der Noten näherſteht als das ſchnell abſchließende Wort. Wie ſchnell faßt das Auge das <, während es das italieniſche Wort erſt buchſtabieren muß; in den verſchlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein beſonderer Reiz, und die Art, wie Komponiſten bezeichnen, klärt faſt raſcher über ihre äſthetiſche Bildung auf als die Töne ſelbſt[48].

Fl.

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können. Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Rezensent ist zweierlei: jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Ärzte zugleich. Fl.

Der Stadt- und Kommunalmusikverein zu Kyritz.

Lustige Begebenheit* von Florestan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete sich von jeher durch Liebe zur Musik aus. Wie es ganze Schach spielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollständiges Theater haben, so schien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmusikherrn, wo aus jedem Fenster zur Tag- und Nachtzeit verschiedene Instrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Kantor bis zum Nachtwächter herab war alles musikalisch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hause gewesen. Schon lange hatten sich in ihrem Schoße geheime Parteien gebildet; ja hatten sich nicht vor der Türe des Regimentsobertambours Fresser (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blasender und streichender Anhänger gestellt, um mit ihrem Chef zum Hause des

* Sie hatte einen symbolischen Bezug zu den damaligen Zuständen einer berühmten Musikstadt.

Oberbälgetreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, selbigem die »Femrichter«-Ouvertüre u. a. Possen aufzuführen, während Kniff die zum »Kalif von Bagdad« anstimmen ließ zur Gegenwehr! Eine greuliche Musik war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gor. Aber das Wichtigste kommt noch, und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesstunden auf den Gassen sichtbare Friseur Lippe bekannt, Lippe, der Janitschar, der alle Instrumente spielte und jedes schlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris frisiert und zuletzt auf dem Schub von da in seine Heimat zurücktransportiert wurde, der durchtriebenste Windbeutel, der Fressers Tochter die Cour machte, während er beim Kniff versicherte: er wolle alle Fresserschen Romantiker jengen und brennen, wie sie's verdienten. Im Grund des Herzens aber schimpfte er eben über alles und wollte nichts, als auf den Schultern der kämpfenden Parteien sich selbst zum Musikdiktator in Kyritz emporschwingen und zuletzt Fressers hübsche Sabine heimführen. Kyritz, wie warst du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßest, der folgendermaßen lautete: „Die Musik, die doch sein soll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwischen Gott- und Menschheit nur noch fester knüpfen soll, hat in dieser guten Stadt noch unlängst zu den bedauerlichsten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht steuern durch Vereinigung sämtlicher hiesigen Notabilitäten, und sollte eine solche nicht durch eine förmliche Konstituierung eines ‚Kyritzer Stadt- und Kommunalmusikvereins' am leichtesten zu erreichen sein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **schen Staaten gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die korrespondierenden verstehen sich ohnehin) ernennen lassen, und würde nicht unser trefflicher Bürgermeister Kaulfuß geneigt sein, das Protektorat dieses Vereins zu übernehmen?"

Mit Lippe'n stand es aber folgendermaßen, schlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden: er musizierte, wie er frisierte, im höchsten Grad oberflächlich, obgleich das erstere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit seines Lebens immer zwischen Ton- und Haarkünstler geschwankt. Mit aller Kraft klammerte er sich nun an die Musik, da sich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken seinen haarkünstlerischen Händen entzogen; ja er versicherte, den schönsten Tituskopf vernachlässige er über der Mozartschen »Titus«-musik. Sah man ihn aber je auf den Gassen fliegen, daß die Gänseherden in die Höhe flogen,

ſo geſchah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Kommunalvereins in der Taſche und drohte mit Ehrenmitgliedſchaft; ja ſelbſt du, würdigſter Kaulfuß, ſchwankteſt einen Augenblick und gabſt ſchmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Friſieren hin; mit ihm noch andere Perücken. Schon jubelte Lippe; ja er hetzte, was er konnte, Freſſers und Kniffs Parteien noch wütender aufeinander, vom Kampf für ſich Gewinn zu ziehen. Über Kyritz lag es ſchwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und ſtrich wie wahnſinnig durcheinander. Mitten im Aufruhr erſcholl es: „Wo iſt Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!" Bei der Laterne erkannte man ihn, und hier falle der Schleier über die Szene. Selten wurde wohl ein Menſch ſo übereinſtimmend durchgeprügelt. Alle Inſtrumente wurden auf Lippe'n geſpielt, die Hornbläſer bliesen ihm in die Ohren, die Violiniſten geigten durch ſeinen Mund, an ſeinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Freſſer, durch ſeinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein paar Davidsbündler zum Tore hinausgefahren, die die Parteien durchſchnitten. Halbtot trug man Lippe'n in die Vorſtadt, wo er wohnte, während ſich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben geleſen[49]. —

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Kompositionen von J. Ch. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — »Die Weihe der Töne«, Sinfonie von L. Spohr. — Die dritte Sinfonie von K. G. Müller. — Sinfonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — »Die Wut über den verlornen Groschen« von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapsodisches f. d. Pianoforte. — Das Komische in der Musik. — J. Moscheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn-Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

7. Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unſere Thronrede iſt kurz. Zwar pflegen Journale an erſten Januaren vieles zu verſprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute ſich der Leſer das Motto von Shakeſpeare, welches dieſe von uns herausgegebenen Blätter ſchon einmal eröffnete*, auf eine Weiſe, die uns ſeine Gunſt erhalten möge. Ob wir unſere Verſprechungen durchaus gelöſt und den Erwartungen entſprochen haben, die der weit umfaſſende Plan allerdings zu großen ſteigern mußte, wollen wir nicht entſcheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausſtellungen, die man machen könnte. Im weſentlichen werden Körper und Geiſt, welchen der Himmel ihm ſchenken möge, künftighin dieſelben bleiben[50].

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortſetzung des kritiſchen Teils dieſer Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenſeitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir geſtehen, daß wir zu ſeiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen ſich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Künſtler, namentlich ihr Komponiſten, ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir euch recht ungemeſſen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unſere Kunſt reden müßte — es iſt die des Wohlwollens; aber beim beſten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unſeres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unſere Geſinnung war vorweg feſtgeſtellt. Sie iſt einfach, und dieſe: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerkſam zu machen, wie nur an ſo reinem

---

* — — die allein,
Die nur ein luſtig Spiel, Geräuſch der Tartſchen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu ſehen,
Die irren ſich. —

Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit [die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging] als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Teil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor allem lebendiges Mitinteresse die Beurteilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemut auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemutet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existieren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraushaben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüberstehen und befehden, noch überhaupt, wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unsrer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tagesberühmtheiten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie [wie man sich leider gestehen muß] die Kapitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung klassischer Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von andern sind unecht, unwert veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib sein [51].

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so

beſtimmt aus, weil wir hofften, daß teils die Leiſtungen mancher jungen edlen Geiſter, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, teils ein abſichtliches Übergehen aller jener gewöhnlichen Konglomerate die Mittelmäßigkeit am ſchnellſten unterdrücken würden. Wir geſtehen, daß wir ſpäter in ein Dilemma gerieten. Mancher Leſer wird geſehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwieſen, in keinem Verhältnis zur Zahl der erſcheinenden Werke ſtehe. Er war nicht in den Stand geſetzt, ſich einen Überblick über alle Erſcheinungen, gute wie ſchlechte, zu verſchaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erſchwerten. Damit aber der Leſer zu einem Standpunkte gelange, von dem er alles um ſich wie im Kreiſe ſehen könne, mußten wir auf ein Verfahren ſinnen, wodurch zugleich der Beſprechung des Nötigen und Wichtigen kein Eintrag getan würde.

Es ſind nun die einzelnen | Erzeugniſſe | [52] dieſer drei Gattungen untereinander ſich ſo ähnlich, die der erſten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtſinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß ſich mit der Charakteriſierung einer einzelnen Kompoſition die ganze Klaſſe in ihren Grundzügen hinſtellen ließe. Alſo in Beratung mit Künſtlern, denen, wie die Erhebung der Kunſt, auch das Leben des Künſtlers am Herzen liegt, wollen wir für Kompoſitionen, die ſich, nicht nach einſeitiger Meinung, ſondern nach gewiſſenhafter Überzeugung vieler in eine der obigen Klaſſen rubrizieren laſſen, drei einzelne Stereotyprezenſionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Kompoſitionen untergeſetzt werden. Wie ſehr wir wünſchen, daß dieſes Verzeichnis ſo kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir ſo wenig zu verſichern, als wie wir alles, was ſich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterſcheidet, beſonders und in längern oder in kürzern Aufſätzen beſprechen werden[53].

Und ſo beginne dieſes Geſtändnis den neuen Jahreslauf! Man ſagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr“, wir wollen hoffen, ein beſſeres. —

---

8. Faſtnachtsrede von Floreſtan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Sinfonie von Beethoven.

Floreſtan ſtieg auf den Flügel und ſprach:

Verſammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totſchlagen ſollet die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige, vorzüglich die längſten (S. Komet 1833 die letzten Nummern[54]).

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Sinfonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so totledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Kollegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paulscher Giannozzo[55] im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagios heimlich gefragt: „Hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsinfonie geschrieben, Herr?" — „Das ist eben die Pastoralsinfonie, Herr", sagte unser Eusebius gleichgültig. — „Ah, ah, richtig" — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publikums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Konzert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publikum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicherweise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug[56], glücklicherweise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publikum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das seinige zur Verbreitung bei; das Publikum rauchte aber vor Lob.

Ähnliche Geschichten fielen mir während des Adagios eine Menge ein, als der erste Akkord im Endsatz einbrach. „Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk[57], 19ter Teil, S. 71" — „Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt." — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: „Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier." — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch" —

da stürzte schon die andere herein. „Kantor, die schöne Trompetenseptime vergibt euch.“ —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirektor, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich vieles vergaß vom Ärger am ersten Satz, in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der Überschrift: »un poco maestoso« die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?“ — „Herr“, antwortete ich, „schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang:“ — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie dastanden mit glotzenden Augen und sagten: „Das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästiere dergleichen nicht, — aber wie hat er es getan — ja, das ist unser Beethoven.“ Ein anderer Chor fiel ein: „Es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama.“ Wieder ein anderer legte sich geradezu aufs Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andre malten: die Sinfonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „Es werde Licht“ — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz, das ganze erste Kapitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: „Beethoven — was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben[38].“ — „Eusebius“, sagte ich wirklich ruhig, „unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: ‚Wer seid ihr denn, die ihr das wagt?‘ — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge

| im Gefolge haben |[59]?" Ihn, der ſo ſtrebte, der ſo rang unter unzähligen Kämpfen, glauben ſie zu verſtehen, wenn ſie lächeln und klatſchen? Sie, die mir nicht Rechenſchaft vom einfachſten muſikaliſchen Geſetz geben können, wollen ſich anmaßen, einen Meiſter im ganzen zu beurteilen? Dieſe, die ich ſämtlich in die Flucht ſchlage, laſſ' ich nur das Wort Kontrapunkt fallen, — dieſe, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: „O, das iſt ſo recht auf unſer Korpus gemacht," — dieſe, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln ſie nicht kennen, — dieſe, die an ihm nicht das Maß bei ſonſt gigantiſchen Kräften, ſondern eben das Übermaß ſchätzen, — [ſeichte Weltmenſchen[60]] — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großtuige Knaben, — dieſe wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich niemanden, der das dürfte, als einen ſchleſiſchen Landedelmann, der vor kurzem ſo an einen Muſikhändler ſchrieb:

„Geehrter Herr,

Nun bin bald mit meinem Muſikſchrank in Ordnung. Sie ſollten ihn ſehen, wie er prächtig iſt. Innen Alabaſterſäulen, Spiegel mit ſeidenen Vorhängen, Büſten von Komponiſten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das köſtlichſte zu ſchmücken, bitte ich mir noch ſämtliche Werke[61] von Beethoven zu ſchicken, da ich dieſen ſehr gern habe[62]."

Was ich aber ſonſt noch zu ſagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum[63]. —

---

9. Ferdinand Hiller*.

I.

Einen Zug der Beethovenſchen Romantik, den man den provenzaliſchen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigenſten Geiſt zur Virtuoſität aus. Auf dieſe Baſis ſtützt ſich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der ſich[64] erwarten läßt, daß ſie eine beſondere Epoche in der Kunſtgeſchichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigſten Einzelheiten[65].

---

* Geſchrieben bei Gelegenheit des Erſcheinens ſeiner Etüden. W. 15.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde, noch nie gesehene Dinge in seinem Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindlichen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder ans Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albanos Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hinauf[66]!" Die Jünglinge aber meinten: „Ei, wir haben Flügel!" — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen: „Hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still[67]. — Florestan[68].

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Rezensionen nicht jedesmal die Komposition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das beste wäre) ein Exemplar des ganzen Komponisten anhängen kann; dann wäre manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etüden vorstellen, damit er uns nicht blindhin aufs Wort zu glauben und eigenes Urteil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etüden nicht so langweilig als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Takte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleich-

gesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge*.

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grunde nicht viel wisse u. dgl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andre Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt**. Dies ist freilich leichter gesagt als getan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indes, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch anderes ins Spiel. Darum soll diesmal womöglich wenig ausgelassen und Hillers Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüte, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Über manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-dur-Sinfonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakespeare, über einzelnes von Beethoven. Bloß Geistreiches hingegen,

---

* Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen.

** In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen selbst ohne nur von der Phantasie oder Sinfonie zu reden, als die Dutzend-Kunstrichter, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.

Manieriertes, Individuell-Charakteriſtiſches regt ſtark zu Gedanken an, daher ich lieber dieſe Rezenſion wie eine ordentliche Predigt in drei Teile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteriſtik der einzelnen Etüden beſchließen will.

Erſter Teil: Poeſie des Werkes, Blüte, Geiſt. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, ſich ſo viel von anderen Originalen beimiſcht, daß ſich nun dieſes fremdeigne Weſen in den ſonderbarſten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte ſich daher auf dieſe Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlaſſen, was einen Unſinn gäbe. Damit will ich nicht ſagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, ſeine Natur gegen fremden Einfluß zu ſichern — denn er beſitzt im Gegenteil ſo viel, daß er nur fürchtet, ſie möchte in ihren höchſten Äußerungen nicht verſtanden werden; aber er ſtrebt den Erſten, Beſten aller Zeiten mit einer Vermeſſenheit nach, will nicht allein ſo verwickelt wie Bach, ſo ätheriſch wie Mozart (obgleich dies am wenigſten), ſo tiefſinnig wie Beethoven (aber dies am meiſten) ſchreiben, ſondern womöglich das Hohe dieſer und noch andrer vereinen, daß es gar kein Wunder iſt, wenn gar manches mißlingt. Solchem ungenügſamen Sinne folgt aber der Mißmut auf dem Fuß, wenn ſich, wie im Schillerſchen Bergalten, die Rieſengeſtalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfſt du nicht, Freund, das iſt meine Region.“ Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die ſich in jeder Etüde aufdrängt. Es iſt das plötzliche Stocken, Zurückſinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieſes ſteht feſt und kommt uns nicht entgegen: ja, es ſcheint ſogar zurückzufliehen, je mehr man ſich ihm nähert. Darum geht auch ziemlich allen Etüden das goldne Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man ſtarken Geiſtern ſchon beim erſten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zuviel oder irre ich mich, ſo glaube ich wenigſtens die Vorzüge, die dagegen in die Wagſchale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie ſind: Phantaſie und Leidenſchaft (nicht Schwärmerei und Begeiſterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantiſches Clair-obſcur eingehüllt, das ſich vielleicht ſpäter zur Verklärung erheben wird; denn er hüte ſich vor dem nächſten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirtſchaften anfangen, und denke an die Ouvertüren zum »Sommernachtstraum« und zu den »Hebriden« (die ſich etwa wie Shake-

ſpeare und Oſſian zueinander verhalten), in welchen der romantiſche Geiſt in ſolchem Maße ſchwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt ſich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht ſo poetiſch fein wie Mendelsſohn, doch immer ſehr glücklich, und die 2., 17., 22., 23. Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Beſten überhaupt, was ſeit der F-moll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieſes Wunderreich zuerſt erſchloſſen zu haben ſcheinen, geſchrieben worden iſt.

Rechne man hierzu noch eine ſehr ſtarke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweiſt, ſo haben wir das Bild eines Künſtlerjünglings, der wohl verdient, das Intereſſe einzuflößen, welches viele am Adel ſeiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weiſe zu benutzen verſteht, welche zur Selbſtkenntnis führt, mit der wir über unſre angebornen geiſtigen Reichtümer zu ſchalten und walten haben.

Wie dies gemeint iſt, ſollen die übrigen Teile noch deutlicher machen.

Zweiter Teil: theoretiſcher, Verhältnis der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hillers Talent nicht ausreicht, da tut es auch ſein Wiſſen nicht. Er hat vieles gelernt, ſcheint aber wie gewiſſe lebhafte Geiſter, die ſich früh hervortun wollen, manchmal ſchon auf den letzten Seiten geblättert und ſtudiert zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explizierte.

Daß ein ſo ehrgeiziger Charakter Mittel ſuchen wird, ſeine Schwächen zu verdecken, läßt ſich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonien über die Flachheit der Arbeit täuſchen, uns berauſchen, oder wirft ſich auf etwas gänzlich Heterogenes, oder er bricht plötzlich ab mit einer Pauſe uſw. Das erſte z. B. gleich vom neunten Takt an in der erſten Etüde, an vielen Orten in der 20ſten, das andere in der 15ten vom 4ten Takt auf der 45ſten Seite an, in der 24ſten in den letzten Takten S. 73 bei dem Übergang nach C-moll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Takt 5, in derſelben Etüde noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernſtlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig geſagt, die ſchwächſte iſt (ich weiß auch, warum ſie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Taktes ſpäter wiederbringt, ſo wird er meiſtens dunkel, ſteif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetiſchen Talente, das vielleicht zu raſch die Schule durchgemacht hat, anraten

ſoll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und ſtehen von ſelbſt wieder auf. Aber was kann man jenen ſagen? Sollen ſie Rückſchritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen ſie ſich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angeraten wird? Sollen ſie Mozartiſch ſchreiben? Aber wer kann denn Geſetze aufſtellen, daß man gerade ſo weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine ſchöne Idee verdammen, weil ſie noch nicht ganz ſchön ausgedrückt und ausgeführt iſt? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er iſt um ſeiner ſelbſt willen darauf aufmerkſam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißratenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urteil, inwieweit ſich etwas für die Öffentlichkeit ſchicke, zutrauen darf und die ihm ſagen: „On ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir" — man ſoll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne [der Öffentlichkeit] tritt, wird von ihr beſchienen.

Wir kommen zu den Etüden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller ſcheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu beſitzen, die jener erhöhen ſoll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht iſt; wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf ſein Diadem getragen wird, ob von einer ſchönſtolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeiſterin, wenn er nur ſeine Ware anbringen kann. Obſchon dieſes Mißverhältnis bei Studien nicht ſo hoch anzuſchlagen iſt als bei höhern Kompoſitionsgattungen, ſo würde ich doch Etüden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebenſache erſcheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etüdenzweck und Gedankenadel vereint ſind, gänzlich unterdrückt haben.

So ſteht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältnis zur Harmonie, welche reich, ja orientaliſch, oft auch[69] hart fortſchreitet. Unbegreiflich iſt es, wie jemand, der ſo viel in Muſik gelebt und geſchrieben, Beſtes und Schlechteſtes gehört und unterſcheiden gelernt hat, wie unſer Komponiſt, in ſeinen eignen Sachen Harmonien ſtehen laſſen kann, die nicht etwa falſch nach gewiſſen altwaſchenen Regeln, ſondern ſo widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu ſagen müßte: „Es fehlt dir | das muſikaliſche Ohr | [29]." Zu ſo einem Ausſpruch würden mich die erſten Noten im 2ten Takt der 9ten Etüde be-

stimmen; erst vermutete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etüden finden sich solche unleidliche Intervalle[71].

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etüden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältnis ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

Erster Gedanke.	Ausfüllung.	Zweiter Gedanke,	Frei.	point d'orgue
D-moll-Modulation nach G-moll. 8 Takte.	Modul. durch G-dur 7 auf 3♯ A 8 Takte.	den der erste begleitet. Modulation von D-moll durch 9♭ 7 6 6 3♯ 6 3♭ 5 A, F, F, H nach G-moll. 8 Takte.	Modul. durch G und D nach A-moll. 12 Takte.	auf der Dominante G. Hauptkadenz. 12 Takte.

Wiederholung	Frei.	Frei.	Erinnerung	Schluß.
des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 6♯ 6 4 3♯ 5 3 6 A, D, G, F, 6♯ 6 4 6 5 3 6 Gis, A, H, G. 8 Takte.	Modul. nach 7 3♯ Dis. 7 Takte, Pause.	Modul. durch 9 9♭ 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ G, A, A, D, H, G nach A-moll. 6 Takte.	an das 2. Thema A-moll. 4 Takte.	A-moll. 11 Takte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etüde durchaus nicht zu denen, die gern in C-dur anfangen, in G-dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) B-dur, D-moll, dann aber A-moll, das erste Thema in C-dur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung, und diese geht der obigen Etüde etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkommt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der

24 Sätze im ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe.

Wir kommen zum kürzesten und

letzten Teil, zum mechanischen. — Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts Einladenderes, als Etüden zu schreiben, womöglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Komponieren, ohne daß man es weiß, man übt seine Sachen vorzugsweise, Rezensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben — denn wozu helfen sonst Etüden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt wie kein andrer, mag dies und jenes angeregt worden sein, — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eignen Übung, zu der seiner Schüler usw. Wer weiß es? — aber der klavierspielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Klasse von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etüde eine Übung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Komponisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Klaviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Überschriften, welche die Stimmung des Stückes im ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie animato usw. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Klasse nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgemeinen Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.

1) Lebhafter Rhythmus, antiker Anstrich, Mattes und Starkes abwechselnd, Übung in schwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdisches Treiben. Die Erdgeister singen und

hämmern. Feen neigen sich auf demantnen Blumen. Das geht lustig. Der Träumer wacht auf: „Was war denn das?“

3) Kirchenstück, gotisch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichtssagend, leidliche Übung, die rechte Hand binden, die linke springen zu lassen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Übung. Die rechte Hand schlägt schnell Oktaven an, während der Tenor den gebundenen Gesang führt, der aber gegen die Mitte hin steif und schwulstig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenste in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Dezimenspannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie festhält. Reine Harmonien.

7) |Etwas gemacht|, auch als Übung zu vag.

8) Lebendig aber reizlos. Zur Übung im raschen Untersetzen des Daumens geschickt. Auf dem 3ten System der 25sten Seite stehen so viele Druckfehler, daß man förmlich umkomponieren muß.

9) Schönes Akkompagnement, kalter Gesang. Übung im Mordent. Der Vortrag eines Meisters könnte über den eigentlichen Gehalt täuschen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müssen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des ersten Themas im Fortissimo ist von brillantem Effekt. Matter Schluß. Übung in Baßsprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niedersteigende Dreiklangsmassen, in der Weise, wie Händel seine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige schwache Augenblicke.

12) Fuge in Bachscher Manier; im »Wohltemperierten Klavier« steht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die kontrapunktische Meisterschaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlassen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem sich viel machen ließe.

13) Gigue im alten Stil. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Takt auf Seite 41 an kann ich keine Auflösung finden.

14) Sehr raſch zu ſpielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis-moll-Stelle quält ſich ein Geſang vergebens ab. Als Etüde ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Staccatoſpiel vielleicht vergeſſen machen wird. Der Mittelſatz an und für ſich gut, wenn er im Zuſammenhang mit dem Anfang und der Folge ſtünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, bergauf, bergunter.

16) Ausgezeichnet ſchön, faſt durchgehends. Nur der Schluß ſtört durch ſeine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Takt des 5ten Syſtems in den 8ten des 6ten ſpringen. Auch ſcheint das Pedal, welches Hiller doch ſo ſelten anwendet, gerade in dieſer Etüde am unrechten Orte, weil dann der innere Geſang noch mehr verſchwömme. Als Etüde im Überſchlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrſcheinlich die dankbarſte im ganzen Hefte, wenn ſie prestissimo geſpielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenſchen, Schattenloſe, Spiegelbilder ſpazieren drinnen herum — nun, man ſpiele.

18) Nannte ich ſchon früher die ſchwächſte von allen und verſprach zu ſagen, warum ſie es geworden. Darum, weil Chopin zwei Etüden, eine in F-, die andre in C-moll geſchrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er ſeine 7te und 18te machte[73]. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben[74].

19) Wurde oben ſchon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raſchen Tempo imponieren, wütet aber zu ſehr in Harmonien. Im 4ten Takt des 5ten Syſtems S. 59 fängt ein ſchöner harmoniſcher Gang an. Als Etüde nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern ſich doppelgriffig bewegen. Gute Übung für Spannungen und für das Eingreifen in die Obertaſten. Wertvoll als Kompoſition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leiſe zu halten, duftig und luftig, Äolsharfenmuſik. Vortreffliche Übung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die erſten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322mal, der kleine Finger aber 324mal anſchlagen darf. Man ſehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantaſtiſch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Oktavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im erſten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Haupt-

gedanke wird zum zweitenmal so frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etüde gelungen. Das Hineinkommen (wie man sagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf.

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine" unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaktion dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimat vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurteil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mitgeben als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Rezension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervortun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genugtun können?"

---

10. Kompositionen von J. Ch. Keßler.

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen Tat messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethovensche Sinfonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im kleinen wie im großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist —, Mozart hätte den einzigen »Don Juan« zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Komponist des »Don Juan«, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern[75], ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat. [Dies ist mir in Hinsicht des Komponisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt.] Wer [aber] ohne solche Kenntnis an das Beurteilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Lieblosigkeit hat der Komponist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke*, die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts oder einer vollendeteren Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterem Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern [gegenüber] im Erinnern, daß sie ihre Eigentümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannigfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt sich hier [andrerseits] ein so kräftiges Dichtergemüt, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Oberen: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Übermannung sträubt[76]. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren.

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung,

* Sie sind: eine Phantasie, Werk 23, — Impromptu, Werk 24, — Bagatellen, Werk 30, — 24 Präludien, Werk 31; sämtlich zweihändig für das Pianoforte.

dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, dieses das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus usw. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen usw.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmählichen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urteil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das Richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im Kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werte Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Ätna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbestimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die [77], [wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen][78].

Naro.

11. Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

1. Sonate in C-moll von Delphine Hill Handley. — 2. Gr. Sonate v. K. Loewe. W. 33. — Gr. Sonate v. K. Loewe. W. 41. — 3. Gr. Sonate v. W. Taubert. W. 20. — 4. Gr. Sonate v. L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir*! Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „Mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an.“ — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch *eines* gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester[79] loben, daß sie sich von der Miniaturmalerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabeisein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Klara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

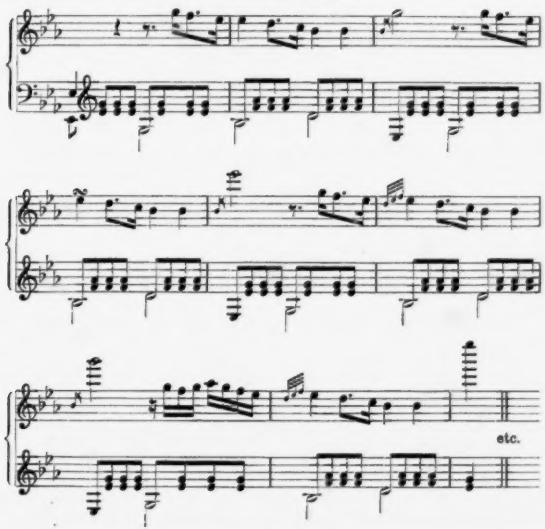
Nur eines kann sie noch nicht zusammenbringen, die Komponistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nötig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand. Eusebius.

---

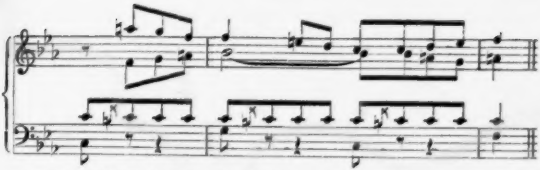
* „Kritik“ stand als Überschrift.

2.

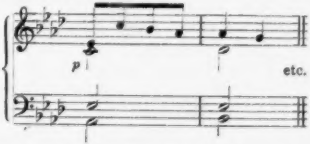
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritiſche am liebſten nach hohen Stellen, wie nach Kirchtürmen und Eichenbäumen. — So himmelfeſt ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Euſebius manches in der Delphinſonate gefunden, was nicht darin ſteht, ſo ſehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich ſah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz paſſabel wütete, ſie heißt:



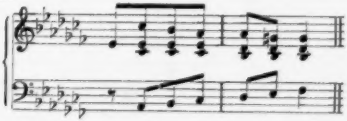
Himmel, dacht' ich während des Fortſpielens, viermal einem Menſchen zu ſagen, daß man wenig ſage, ſcheint mir doch zuviel, — und dann die philiſtröſen Verzierungen! — und dann die Klarheit im allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites anſah:



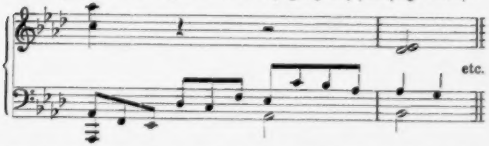
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bäſſen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was ſteht da?



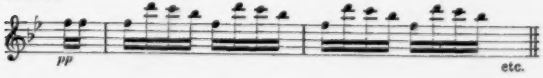
Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, ſpringt mir entgegen:



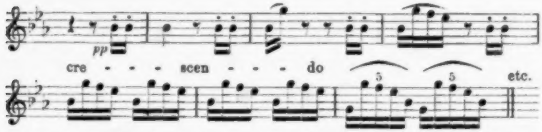
Am Schluſſe des Adagios wurde ich ganz beſchwichtigt durch:



Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wut heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt; harmlos ſpiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigen Gestalten allerorten hervor, und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Loewe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaktion aufschlagen wolle*.

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesferse beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Rezensierpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Loewianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Loewe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört[89]. Nun kann wohl eine dürftige Klaviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effekt auf dem Klavier machen. Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponistenvirtuosen, wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen

* „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch g[illegible]altet."

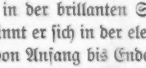
eigentümlich, die keines von ihnen besonders studiert, sind zurückgesetzt worden. Loewe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler, und der Geist macht's nicht allein.

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst tun wird. Drei Teile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Konzert- und Sinfonienschreiber. Die Alten taten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngeren breiteten die einzelnen Teile noch in Unterabteilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und, als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Übergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen mehr geistig fort. F-moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Loewe komponiert, liegt in seiner Eigentümlichkeit, nie bei dem Einzelnen stehenzubleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Loeweschen Kompositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eignen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort: — aber ich behaupte dennoch, daß bei Loewe oft etwas dahintersteckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonien



die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante

nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Loewe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen.

Florestan.

3.

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrtümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Komposition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Klavierstück desselben Komponisten beraten[81]. Wir haben nicht nötig, von unserem damaligen Urteil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen, und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmählich in ruhige Kunstkreise fassen lernt) erregender, großartiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom

Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt; denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indes kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cis-moll von Beethoven nicht kennt, anders urteilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch tue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Teil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer ins Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblauf fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst alles vorbereitet, zurechtgelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart; eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „Sehet mich nicht so hart an, tue ja niemandem etwas zuleide" und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Szene wird lebhafter; ein kleiner zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen; Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Teilnehmend kommen andere hinzu: „Rafft euch nur auf, Trän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge" — „Aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns" — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemut meint gar: „Aber wer wird gleich über alles so außer sich sein!" „Hört mich wieder", spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmut, tritt sie freundlich und sicher auf; vom Weinen sieht man kaum noch etwas, und würde man sie darum fragen, so würde sie es leugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebenstätiger; in einigen Physiognomien liegen so zarte, origi-

nelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Komponisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen[82].

Raro.

4.

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schreckuissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „Einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze, und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig" in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben, und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte* der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Dezembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.s[84] Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: „Da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch Schillerscher." Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen[85]. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme:

* Seitdem sind auch Cherubini und Berger verschieden.

„Das ist der, den wir suchen" — und in seinem Auge stand etwas Ähnliches. Florestan war damals melancholisch[86] und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Komponist* durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „Wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben als C, G, E" und „ob denn das erste Hornthema in der C-moll-Sinfonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele?" — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte, so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen, und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt, ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „Wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten." Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Schunke) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Tor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel usw. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Briefe in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut, und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zu Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört als brillante Variationen, die er in Wien komponiert, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht

* Es war Otto Nicolai.

hatte. Daß wir einen Meister im Klavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Akkorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Kompositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Komponisten verhungern müßten usw. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehrere Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Komposition fortgezogen, — ich sehe noch alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppierten Freunde, die kaum atmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister eurer Kunst, und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie ins geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige[87]. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgeteilt, lagerten sie sich umeinander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate[88] erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: „Und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röte am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!"

So schieden sie gegen Mitternacht[89]. R. S.

12. »Die Weihe der Töne«, Sinfonie von Spohr.

Erste Aufführung in Leipzig im Februar 1835[90].

Man müßte zum drittenmal nachdichten[91], wenn man für die, welche dieſe Sinfonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte ſeiner Begeiſterung für die Tonkunſt, die Spohr wiederum mit Muſik überſetzt hat. Ließe ſich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Überſchriften zu den einzelnen Sätzen der Sinfonie nicht unterrichtet, uns Rechenſchaft von den Bildern, welche ſie in ihm erweckt, geben könnte, ſo wäre das eine Probe, ob der Tondichter ſeine Aufgabe glücklich gelöſt habe. Leider wußte auch ich ſchon vorher von der Abſicht der Sinfonie und ſah mich wider Willen gezwungen, den Geſtalten der Muſik, die ſich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifferſchen Dichtung umzuwerfen.

Dies alles beiſeite geſetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Muſik gerade zu dieſem Texte und ſomit freilich den innerſten Kern der Idee angreife, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß damit ein übrigens muſikaliſches Meiſterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Paſtoralſinfonie lief. In den paar Worten „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei", die er ihr voranſetzte, liegt eine ganze Äſthetik für Komponiſten, und es iſt ſehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach ſitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätſchern belauſchen laſſen. Bei unſrer Sinfonie, deucht mir, war die äſthetiſche Gefahr noch größer.

Hat ſich jemals einer von den andern abgeſondert, iſt ſich irgendjemand treu geblieben vom erſten Ton an, ſo iſt es Spohr mit ſeiner ſchönen ewigen Klage. Wie er nun aber alles wie durch Tränen ſieht, ſo laufen auch ſeine Geſtalten zu formenloſen Äthergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt: es iſt ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geiſt eines Künſtlers zuſammengefügt und gehalten — nun, wir wiſſen es alle. — Da wirft er ſpäterhin ſeine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyriſchen Dichter, ſich zu größerer Kraft des Geſtaltens zu erheben, nichts Beſſeres anzuraten iſt, als dramatiſche Meiſter zu ſtudieren und Selbſtverſuche zu machen, ſo ließ ſich vermuten, daß ihn die Oper, in welcher er Be-

gebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. »Jessonda« ist ihm aus dem Herzen gewachsen[92]. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Sinfonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethovensche Sinfonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohrschen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakespeare, Goethe oder Schiller[93], sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoralsinfonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der »Weihe der Töne« fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf, und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Sinfonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neusten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer[94] aufblicke, ein Urteil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen*.

13. Die dritte Sinfonie von Ch. G. Müller.

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Konzert.)

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urteilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen, und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierrat,

* Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

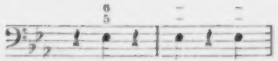
Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Komponisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel Material anlegen, das sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Ähnliches in den beiden frühern Sinfonien Müllers bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch alles bei weitem leichter und glücklicher, und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Sinfonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Kolorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß er uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das einzelne, was an Beethovensche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die in gewissem Sinne zum Vorteil des jüngeren Komponisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachtun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Sinfonie, der wie vom Wohlgefühl über den eignen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wohl beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Sinfonien aus der alten Schule, wo die vier Teile, innerlich wie äußerlich

abgeschlossen, einzeln nebeneinander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen, und sie taten diesmal auch recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verständnis hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Sinfonienpublikums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Taktteil erinnert an die Schläge in der heroischen Sinfonie,



ist aber in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Ähnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextakkord aufgehört hat. Ich sage das im allgemeinen und nicht in bezug auf unsere Sinfonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinfiguren eingestrickt, manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Überzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Komponisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Komponisten um einzelne kleine Änderungen bitten. Etwas vollbracht zu

haben, iſt wohl ein ſelig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünſchte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu ſein ſcheint, weil es ſo hergebracht iſt, manches anders. Was ſoll überhaupt das zeremonielle, pathetiſche Ding? Wie tut es wohl, wenn uns Mozart (in der G-moll-Sinfonie) und Beethoven (in den meiſten ſeiner ſpäteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, ſprudelnden Leben koſten laſſen. Ja! ich halte — ſelbſt an einigen Haydnſchen Sinfonien — jenes plötzliche Überſtürzen vom Adagio ins Allegro für einen größeren äſthetiſchen Verſtoß, als hundert chromatiſch-gehende Quinten. Dann würde ich einzelne vierſtimmige Sätze für Blasinſtrumente irgend ſchattieren; denn es klingt ſolches immer, als wollten ſie ſagen: „Horcht, wir blaſen jetzt vierſtimmig", eine gewiſſe Verlegenheit des Publikums nicht zu bedenken, welches ſehr auf die pauſierenden Violiniſten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortiſſimo in die *fff* einige Inſtrumente weglaſſen, um ſie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A-dur-Sinfonie, wo ſich, als man glaubt, das Lärmen der Geſellſchaft* könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören laſſen, welche das Toben auf die vielleicht höchſte (intenſive) muſikaliſche Höhe treiben.— Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geſchrieben am Morgen nach der Aufführung. Floreſtan.

---

14. Sinfonie von H. Berlioz**.

96 Der vielfache Stoff, den dieſe Sinfonie zum Nachdenken bietet, könnte ſich in der Folge leicht zu ſehr verwickeln, daher ich es vorziehe, ſie in einzelnen Teilen, ſo oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Geſichtspunkten, unter denen man ein Muſikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phraſe), je nach der muſikaliſchen Kompoſition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der beſondern Idee, die der Künſtler darſtellen wollte, und nach dem Geiſte, der über Form, Stoff und Idee waltet.

---

* Ich fürchte geſteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich ſagen wollte, was ich dem Schlußſatz der A-dur-Sinfonie für einen Text unterlege[96].

** »Episode de la vie d'un artiste.« Op. 4.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Sinfonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, den eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andere Ansprüche auf eine „Phantasie", andere auf eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren[97].

Nach der neunten Sinfonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft[98].

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleichtief vom Mondesstrahle wie von der Sonnenflamme getränkt war, und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte*. Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Sinfonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte[99]. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Sinfonien bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Sinfonie [100] von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, [auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouvertüre vorgearbeitet hatte][101]. Mit seinen Konzertouvertüren, in welchen er die Idee der Sinfonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Szepter über die Instrumentalkomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Sinfonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

* Die Sinfonie in C war damals noch nicht erschienen.

Das Ausland hatte zu alledem stillgeschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Sinfoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Sinfonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Sinfonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt[102], die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Mut und an die Sinfonie selbst!

Sehen wir die 5 Abteilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß, bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Szenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abteilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C-moll, das Allegro in C-dur, das Scherzo in A-dur, das Adagio in F-dur, die beiden letzten Abteilungen in G-moll und C-dur. Bis hierher geht alles eben. Gelang' es mir auch, dem Leser, welchen ich treppauf, treppab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben[103]!

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Sinfonien, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größern Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Takt 2, Seite 2. Zwischensatz bis Takt 5, S. 3. Erste Variation bis Takt 6, S. 5. Zwischensatz bis Takt 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens sind' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Takt 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Akkorde. Wir treten aus der Vorhalle ins Innere. Allegro. Wer beim einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch

die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten *sf*, bis auf S. 9 sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10 und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Teil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Teiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec. (S. 13) Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnisvoller. Zwei Gedanken von 4 Takten, dann von 9 Takten. Gänge von je 2 Takten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsternis. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seziert haben*, als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Sinfonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klargemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durchgesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größern

* Er studierte in seiner Jugend Medizin.

Verhältniſſen gemeſſen, eine richtig ſymmetriſche Ordnung inwohnt, des innern Zuſammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieſer neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Teil der Grund zum unglücklichen Mißverſtändnis. Die meiſten haften beim erſten oder zweiten Anhören zu ſehr an den Einzelheiten, und es verhält ſich damit, wie mit dem Leſen einer ſchwierigen Handſchrift, über deren Entzifferung einer, der ſich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der ſie erſt im ganzen überfliegt, um Sinn und Abſicht kennen zu lernen. Zudem, wie ſchon angedeutet, macht nichts ſo leicht Verdruß und Widerſpruch als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. jemand etwas im Fünfvierteltakt Geſchriebenes einen Marſch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Sinfonie nennen, ſo nimmt er gewiß vorweg gegen ſich ein, — indes unterſuche man immer, was an der Sache iſt. Je ſonderbarer und kunſtreicher alſo ein Werk augenſcheinlich ausſieht, je vorſichtiger ſollte man urteilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beiſpiel, deſſen — namentlich letzte — Werke ſicherlich ebenſo ihrer eigentümlichen Konſtruktionen und Formen, in denen er ſo unerſchöpflich erfand, wie des Geiſtes halber, den freilich niemand leugnen konnte, im Anfang unverſtändlich gefunden wurden? Faſſen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft ſcharf hervorſpringende Ecken ſtören zu laſſen, das ganze erſte Allegro in weiteren Bogen zuſammen, ſo ſtellt ſich uns deutlich dieſe Form hervor:

			Erſtes Thema.				
		Mittelſätze mit einem zweiten	(G-dur)	Mittelſätze mit dem zweiten			
Erſtes Thema.		Thema		Thema.		Erſtes Thema.	
Anfang.	(C-dur)	. . . . .		. . . . .		(C-dur)	Schluß.
(C-dur)	" "	(G-dur, E-moll)	. . . .	(E-moll, G-dur)	" "	(C-dur)	

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenſtellen:

			Mittelſatz.				
	Zweites.		(A-moll)		Erſtes Thema.		
Erſtes Thema.	(G-dur)	. .	(Verarbeitung der	. .	(C-dur)		Zweites.
(C-dur)	. . . . .		beiden Themas)	. . . . .			(C-dur)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der erſten an Mannigfaltigkeit und Übereinſtimmung voraushaben ſollte, wünſchen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantaſie zu beſitzen und dann zu machen,

wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neuste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmusverhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch keder Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen[104]. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein[105]." —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abteilungen der Sinfonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Zentrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang [anerkennen][106] und man könnte hier an jenen — obwohl schiefen — Ausspruch über Jean Paul denken, den jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu tun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Komposition.

Von vornherein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Klavierauszuge urteilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Kombinationen und Orchestereffekte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urteil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis[107] in den Worten: „Je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques." Möchte er, wie er auch getan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodien- und Harmonienreichtum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Rezension zu polemisieren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Braucht mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Wert unserer Sinfonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen[108], unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber (s. Notenbeispiel 1). Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Sinfonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: „Que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique." Ist nun das auch etwas in die Luft parliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise*: ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie zeichne sich trotz der mannigfaltigen Kombinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplizität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er

* Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2.

ſich vielleicht zu ſehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erſte Abteilung: erſter Satz* lauter C-moll: hierauf bringt er dieſelben Intervalle des erſten Gedankens ganz getreu in Es-dur**: dann ruht er lange auf As*** und kömmt leicht nach C-dur. Wie das Allegro aus dem einfachſten C-dur, G-dur und E-moll gebaut, kann man in dem Umriſſe nachſehen, den ich oben zeigte. Und ſo iſt's durchweg. Durch die ganze zweite Abteilung klingt das helle A-dur ſcharf durch, in der dritten das idylliſche F-dur mit dem verſchwiſterten C- und B-dur, in der vierten G-moll mit B- und Es-dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrſchenden C-Prinzips bunt durcheinander, wie es infernaliſchen Hochzeiten zukömmt. Doch ſtößt man auch oft auf platte und gemeine† Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigſtens nach alten Regeln verbotene††, von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage†††, auf ſchlecht klingende, gequälte, verzerrte[a]. Die Zeit, die ſolche Stellen als ſchön ſanktionieren wollte, möge nie über uns kommen[109]! Bei Berlioz hat es jedoch eine beſondere Bewandtnis; man probiere nur, irgendetwas zu ändern oder zu verbeſſern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderſpiel iſt, und ſehe zu, wie matt ſich alles dagegen ausnimmt! Den erſten Ausbrüchen eines ſtarken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüſtliche Kraft inne; ſpreche ſie ſich noch ſo roh aus, ſie wirkt um ſo mächtiger, je weniger

---

* S. 1—3 T. 5.

** S. 3 T. 6.

*** S. 6 T. 4.

† S. 2 T. 6, 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1–8, S. 21 letztes System 1—4, in der zweiten Abteilung S. 35 System 5 T. 1—18.

†† Gleich im T. 1 S. 1 das H (wahrſcheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 System 5 T. 2—3, S. 57 System 5 T. 3, S. 62 T. 9—14, S. 78 System 5 T. 1—3 und alles Folgende, S. 82 S. 4 T. 1—2 und alles Folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Klavierauszuge richte: in der Partitur mag vieles anders ausſehen.

††† S. 20 T. 3; vielleicht ſind die Harmonien:

6_7	6_6♯	6♭_6♮	6_6♯	
3♯—	3 —	3♭ —	3 —	
Dis,	E,	F,	Fis	uſw.

S. 62 System 5 T. 1—2, S. 65 System 4 T. 3, wahrſcheinlich ein Spaß von Liſzt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. m.

[a] S. 2 System 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7 an eine ganze Weile fort, S. 30 System 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. mehr.

man ſie durch Kritik in das Kunſtfach hinüberzuziehen verſucht. Man wird ſich vergebens bemühen, ſie durch Kunſt verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, ſobald ſie nicht ſelbſt mit ihren Mitteln beſonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtſchnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade ſchwächer oder ſtärker: ſeht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle meſſen ſoll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufſuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So iſt der harmoniſche Bau des ganzen erſten Geſanges* durchaus, ſo deſſen Wiederholung in Es**. Von großer Wirkung mag das 14 Takte lang gehaltene As der Bäſſe ſein***, ebenſo der Orgelpunkt, der in den Mittelſtimmen liegt†. Die chromatiſchen, ſchwer auf- und abſteigenden Sextakkorde†† ſagen an und für ſich nichts, müſſen aber an jener Stelle ungemein imponieren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwiſchen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Oktaven und Querſtände hindurchklingen†††, kann man nicht nach dem Klavierauszuge beurteilen; ſind die Oktaven gut verdeckt, ſo muß es durch Mark und Bein erſchüttern. —Der harmoniſche Grund zur zweiten Abteilung iſt bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann ſich an reinem harmoniſchen Gehalte mit jedem [andern ſinfoniſchen] Meiſterwerke meſſen: hier lebt jeder Ton. In der vierten iſt alles intereſſant und im bündigſten, kernigſten Stil. Die fünfte wühlt und wüſtet zu kraus; ſie iſt bis auf einzelne neue Stellen[a] unſchön, grell und widerlich.

So ſehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachläſſigt und es dem Ganzen opfert, ſo verſteht er ſich doch auf das kunſtreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber ſeine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere ſo oft, die Luſt an einem guten Gedanken durch langweilige thematiſche Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er ſtrenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geiſt-

* S. 1 von T. 3 an.
** S. 3 T. 6.
*** S. 6 T. 4.
† S. 11 T. 10.
†† S. 12 T. 13.
††† S. 17 T. 7.

[a] S. 76 vom Syſtem 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelſtimmen gegen 29 Takte lang ſtill hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante. S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syſtem 4 von T. 1 zu 2 wegzubringen ſuchte.

reichen kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen (2)*.

Das Hauptmotiv zur Sinfonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Teils wird es interessanter und so immer fort (2)**, bis es sich durch schreiende Akkorde zum C-dur durchwindet***. In der zweiten Abteilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonien als Trio ein†. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend††. In der dritten Abteilung tritt es vom Orchester unterbrochen rezitativisch auf†††; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[a] erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten[b]. In der Vision spielt es auf einer gemeinen C- und Es-Klarinette[c], welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abteilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus[d]; sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst (4), der kurz drauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt[e]. Später greift er ihn noch einmal auf und skizziert ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien[f].

Die Motive der zweiten Abteilung sind weniger künstlich verflochten, doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus[g]; fein ist, wie er einen Takt aus demselben Thema ausführt[h].

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[i] der dritten Abteilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt

---

* S. 3 T. 2, S. 14 System 4 T. 6–18, S. 16 System 6 T. 1–8, S. 19 System 5 T. 1–15, S. 40 System 4, T. 1–16.

** S. 16 System 6 T. 3.

*** S. 19 T. 7.

† S. 29 T. 1.

†† S. 35 System 5.

††† S. 43 letzter Takt.

a S. 49 T. 3, 13.

b S. 63 T. 4.

c S. 67 T. 1, S. 68 T. 1.

d S. 10 System 5 T. 3.

e S. 11 T. 5, S. 12 T. 7.

f S. 9 T. 19, S. 16 T. 3.

g S. 31 T. 10, S. 37 T. 1.

h S. 28 T. 10.

i S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1.

er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abteilung kontrapunktiert er das Hauptthema (7) |sehr schön|[110]; auch wie er es sorgfältig in Es-dur (8) und G-moll (9) transponiert*, verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abteilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtelnoten**; die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonika und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus, und die neue Begleitung ist so kommod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an***. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Sinfonie hat etwas Plattes, und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain caractère passionné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden[111]. Ebenso heißt es in jener Rezension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A-dur-Sinfonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger†. Ähnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten

* S. 87 T. 8.

** S. 71, System 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16.

*** S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1, 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3.

† Früherer Zusatz: „So ist's; wird einmal ein großer Mann zutraulich und stellt sich mit auf den gemeinen Boden des Lebens, dann heißt's: ‚seht, wie der sein kann!' — Den Kopf aber, mit dem er in die Wolken ragt, sehen sie nicht."

Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geſchmacklos nennt. Man ſchwärme nur in den Alpen und ſonſtigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau ſo klingt es. So eigentümlich und natürlich ſind aber alle Melodien der Sinfonie; in einzelnen Epiſoden ſtreifen ſie hingegen das Charakteriſtiſche ganz ab und erheben ſich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am erſten Geſange auszuſetzen, mit dem die Sinfonie beginnt? Überſchreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Iſt es denn nicht genug der Wehmut? Was an der ſchmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beiſpiele? Springt ſie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, ſo wär' es der der vernachläſſigten Mittelſtimmen; dem ſtellt ſich aber ein beſonderer Umſtand entgegen, wie ich es bei wenigen andern Komponiſten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen ſich nämlich durch eine ſolche Intenſität faſt jedes einzelnen Tones aus, daß ſie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmoniſche Begleitung vertragen, oft ſogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmoniſiert ſie deshalb meiſt mit liegendem Grundbaß oder mit den Akkorden der umliegenden Ober- und Unterquinten*. Freilich darf man ſeine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; ſie werden unverſtanden an denen vorübergehen, die ſie nicht recht von innen heraus nachzuſingen wiſſen, d. h. nicht mit halber Stimme, ſondern mit voller Bruſt — und dann werden ſie einen Sinn annehmen, deſſen Bedeutung ſich immer tiefer zu gründen ſcheint, je öfter man ſie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Sinfonie als Orcheſterwerk und über den Klavierauszug von Liſzt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orcheſter, fordert er allerdings Ungeheures von dem einzelnen wie von der Maſſe, — mehr als Beethoven, mehr als alle anderen. Es ſind aber nicht größere mechaniſche Fertigkeiten, die er von den Inſtrumentiſten verlangt: er will Mitintereſſe, Studium, Liebe. Das Individuum ſoll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieſes ſich wiederum dem Willen der Oberſten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht ſein; als Orcheſtermuſik mag die Sinfonie vielleicht die Stelle des Chopinſchen Konzerts[112]

* Das erſte z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonien eigentlich A, D, E, A ſind, dann im Marſch S. 47 T. 1.

im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Instrumentationsinstinkte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Klavierauszuge die obligaten Instrumente erraten ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indes schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Kombinationen, Kontrasten und Effekten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebensogut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen imstande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Komponist Grund zu solchen Ansprüchen hatte, und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnismäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Klavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die sinfonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung[113] gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumée seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Sinfonie von Berlioz (»Mélologue«, Fortsetzung dieser phantastischen[114]) vor kurzem öffentlich in Paris spielte[115].

Übersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Komposition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom

Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abteilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von anderem unterscheide. Bei der musikalischen Komposition machten wir auf seinen harmonischen Stil aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigentümlichkeit seiner Melodien und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Klavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Sinfonie denken soll. Wir teilen es in Kürze mit.

Der Komponist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nötig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abteilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke »le vague des passions« bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Tränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abteilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt. — Dritte Abteilung. Szene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr

alleinstehen wird ... Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andre antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner .. Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte Abteilung. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er, zum Tode verurteilt, seiner eignen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber, vom Hiebe des Beiles unterbrochen, nur halb. — Fünfte Abteilung. Traum in einer Sabbatnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Totenglocken. Das Dies irae parodiert.

Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Sinfonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsinfonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken

mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen[111]; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Sinfonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wieweit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief[116], — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen

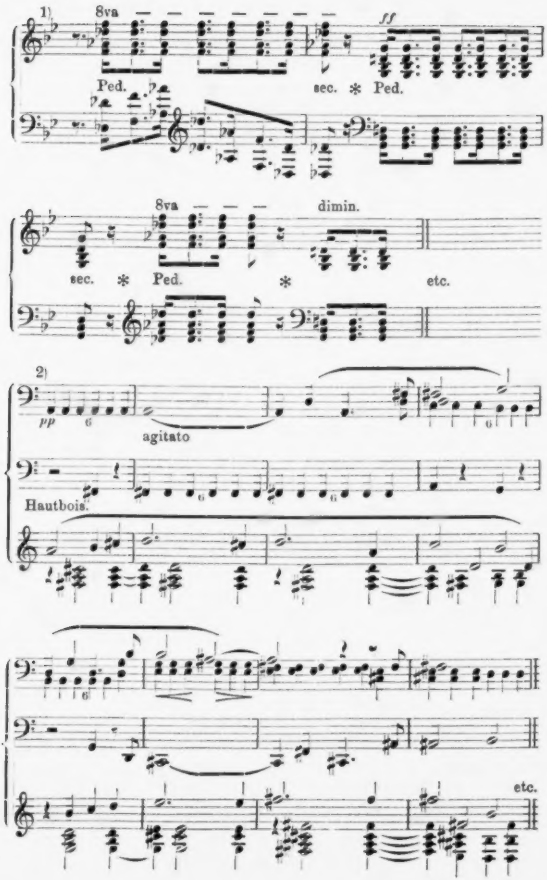
Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivetät gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister, und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf und ab spazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen" usw. Merkwürdigerweise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

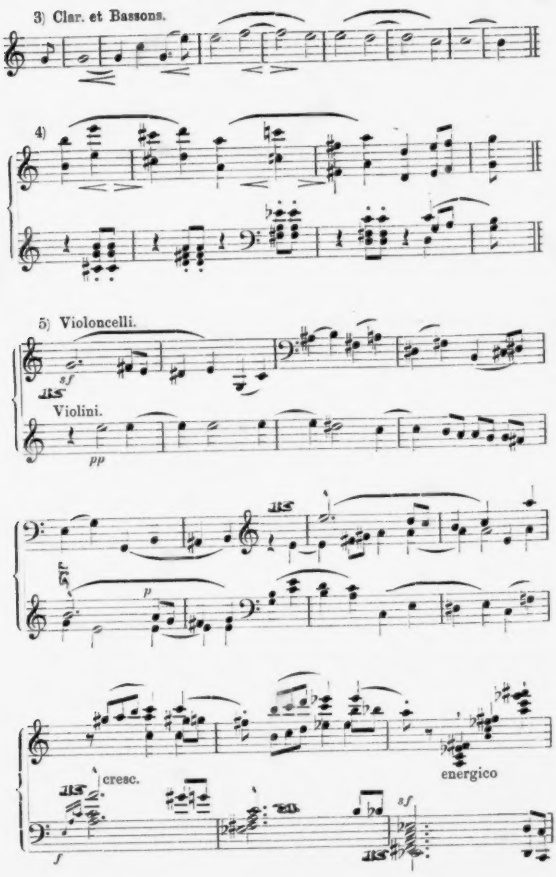
Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Sinfonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand leugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

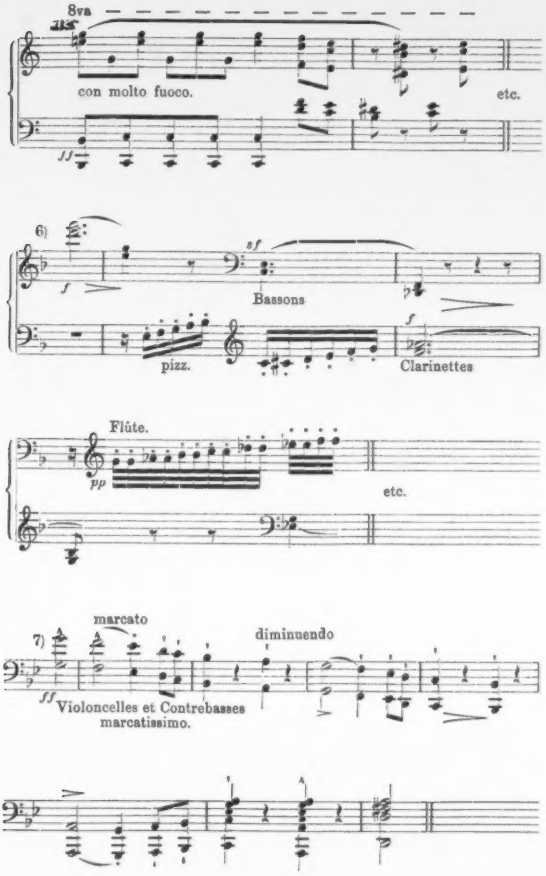
Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand [eines Genius] sie einmal abbinden wird[117].

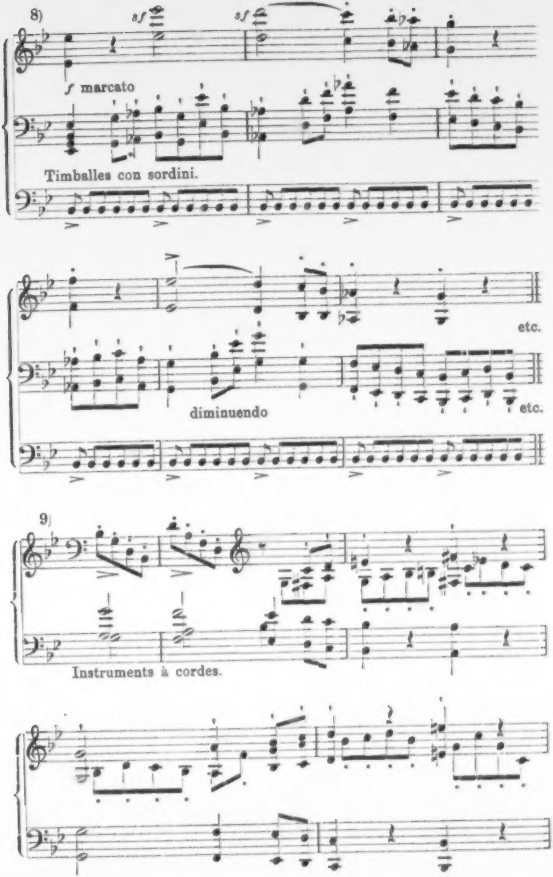
Noch mancherlei Übles und Gutes gäb' es hier zu beraten; indes brechen wir für diesmal ab!

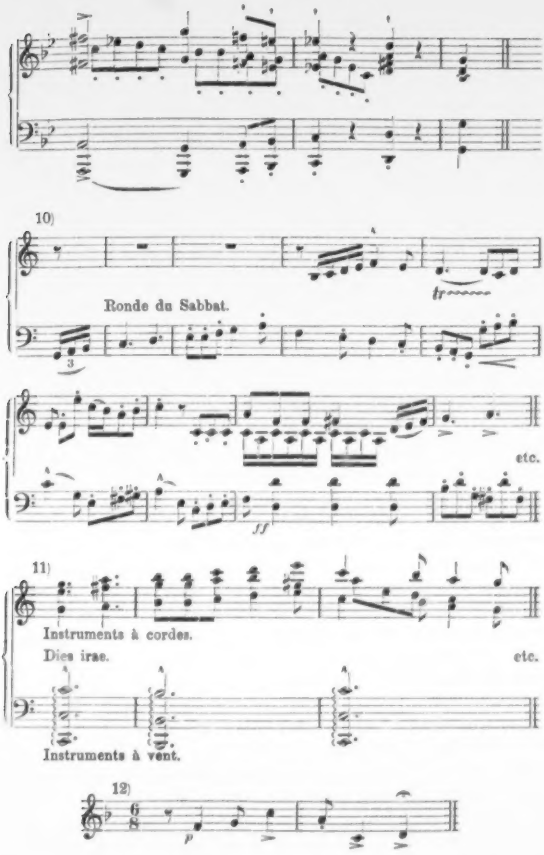
Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Exzentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Sinfonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Tätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt[118—120].


1)
8va
ff
Ped.
sec. * Ped.
8va
dimin.
sec. * Ped. * etc.
2)
pp
agitato
Hautbois.
etc.


3) Clar. et Bassons.
4)
5) Violoncelli.
sf
Violini.
pp
p
cresc.
energico
sf
f


8va
con molto fuoco.
etc.
ff
6)
f
sf
Bassons
pizz.
Clarinettes
Flûte.
pp
etc.
7)
marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.


8)
sf
sf
f marcato
Timballes con sordini.
etc.
diminuendo
etc.
9)
Instruments à cordes.


10)
Ronde du Sabbat.
etc.
11)
Instruments à cordes.
Dies irae.
etc.
Instruments à vent.
12)

15. Neue Sonaten für das Pianoforte.

K. Loewe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G). W. 47.

Vom Frühling ſollte ſchon an und für ſich in jeder Muſik etwas zu finden ſein; diesmal legt der phantaſievolle Sänger ein beſonderes Opfer auf ſeinem Altare nieder. Zwar hätte man von Loewe eher eine Winterſonate erwartet, in der ich ſchon im voraus (käme er dem Wunſche nach) den Schnee unter dem Wagen höre und die Nachtvögel um den Turmknopf; aber auch dem Frühling hat er ſeine Zeichen abgelauſcht, wenn auch nicht wie Beethoven, deſſen ſechſte Sinfonie ſich zu andern idylliſchen Kompoſitionen wie das Leben eines großen Mannes zu deſſen Biographien verhält, ſo doch wie ein Dichter mit klarem, offenem Auge; und das erfreut ſchon einmal in einer Zeit und in einer Kunſt, die ſich immer fauſtiſcher in ſich hinein- und dem friſchen Lebensgenuſſe finſtre Myſtik vorzieht. Wer alſo Nachtſzenen und Nordlichter erwartet, irrt ſich; aber dafür ſieht er eine angrünende Wieſe, hier und da eine Knoſpe mit einem Schmetterling. Dies über die Muſik als Dichtung. Als Kompoſition ſelbſt kann man ſie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodien und Harmonien ſchließen ſich natürlich, oft ſimpel aneinander; das Ganze iſt vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Komponiſt verſtehe uns recht! Beethoven ſingt in ſeiner Paſtoralſinfonie ſo einfache Themas, wie ſie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; ſicher aber ſchrieb er uns nicht alles auf, was ihm die erſte Begeiſterung eingab, ſondern wählte unter vielem. Und das iſt's, was wir dieſer, wie mehreren andern Kompoſitionen von Loewe vorwerfen, daß ſie mit der leiſeſten Stimme oft rechte Anſprüche machen, und daß uns zugemutet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewejenes, weil es ein bedeutender Komponiſt wiederholt, der Güte der Hauptſache halber ſo mit hinzunehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Loewe ebenbürtig gegenüberſtehen, manches einzelne in der Sonate hätte drucken laſſen[121]. Will man auch Stellen wie das erſte Thema des erſten Satzes, den Anfang des zweiten Teiles desſelben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze ſpielt und gemalt iſt, entſchuldigen, ſo muß doch, wie wir ſchon oft geſagt, in der Malerei ſo viel Muſik enthalten ſein, daß dieſe für ſich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den muſi-

kaliſch ſelbſtändigſten, am gelungenſten und daher z. B. die Einleitung am wenigſten geraten[122].

Wie dem ſei, ſo empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß ſie ſie jüngere Schüler ſpielen laſſen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend ſein muß.

Sonate (in C) von Franz Graf von Pocci, Frühlingsſonate (in G) von demſelben.

Hätte mir jemand den Titel zugehalten, ſo würde ich auf eine Komponiſtin geraten und vielleicht ſo geurteilt haben: Wie du heißen magſt, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten ſchreiben! Hörteſt du nur auch immer ſo auf, wie du anfängſt, ſo z. B. in der Frühlingsſonate, wo einen auf der erſten Seite ordentlich Märzveilchen anduften ... Aber während dein ſchwärmeriſches Auge am Mondhimmel herumſchweift oder dein Herz im Jean Paul, ſo fällt dir das Roſaband ein, das deine Freundin ſo wohl kleidet; auch verwechſelſt du noch häufig das „daß“ mit dem „das“, ſo nett deine Handſchrift übrigens ausſieht, — mit einem Worte, du biſt ein gutes ſiebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigenſinn. Mit Worten wie „Tonika“, „Dominante“ oder gar „Kontrapunkt“ erſchreck' ich dich gar nicht, denn du würdeſt mir lachend ins Wort fallen und ſagen: „Ich hab' es nun einmal ſo gemacht und kann nicht anders“, und man müßte dir dennoch gut ſein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, ſo gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du ſo ſehr liebſt, gar nichts), damit ſich Gehör und Geſicht ſchärfe, damit dein zartes Fühlen feſtes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Geſtalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir ſelbſt eine „neuſte“ Zeitſchrift für Muſik anhaben könnte, das ſich nicht auf „lieb und ſchön“ reimte.

Euſebius.

Wie ſchlau mein Euſebius drum herum geht! Warum nicht ganz offen: „Der Herr Graf hat ſehr viel Talent, aber wenig ſtudiert[123].“

Floreſtan.

Sonate von F. Lachner.

Op. 39.

Man würde erſtaunen über den Ernſt und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzoſen oder gar Italiener komponiert wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunſt und ebendaher keine Kritik, die nicht

ihren Maßſtab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verſchiedenen Nationen ſtehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner iſt ein Deutſcher; ein deutſches geradegehendes Wort wird ihm recht ſein.

Wir wiſſen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben ſollen, daß wir außer dieſer Sonate, vielen Liedern und einer Sinfonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Kompoſitionen kennen. Er iſt einer der ſchwierigſten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er ſo dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, ſondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn feſthalten, aus der Hand entſchlüpft. Hat er etwas Fades geſprochen, ſo macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man ſich an einem Spohrſchen oder Franz Schubertſchen Anklange, ſo kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt alles für Trug und Schein, ſo gibt er ſich einen Augenblick ſpäter offen und unverhohlen. Man findet in dieſer Sonate, was man will: — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am ſchwächſten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Korrektheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, bringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unſerer eigenen Stimmung, und legten, um den ſpäteren Eindruck mit dem erſten zu vergleichen, die Sonate gefliſſentlich lange Zeit beiſeite, fragten auch andere um ihre Meinung; dasſelbe Reſultat, dieſelbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf Lachner ſind ſchöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachſichtige Kritik ſah ihm ſeines Talentes halber vieles nach. Es wird Zeit, daß er ſtreng über ſich wache, um ſich nicht noch unklarer in ſich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewiſſe Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, ſei es Gutes oder Übles, in ſich aufnehmen und wie ihr Eigentum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzuſtande der Ruhe ſchleppt der wächſerne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man ſolch hartes Urteil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf, — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abraten, weil ſie ſelbſt nicht wiſſen, wie arg ſie ſich und andere täuſchen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer ſteten Kriſis, in der man ſie auch ruhig laſſen und ſie ſich ſelbſt aus ihr herausarbeiten laſſen ſollte, weil ſie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermütig macht.

Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Kompositionen noch kein System und Stil beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Klasse und Lachnern nur teilweise trifft, als den Ausspruch vieler an, die, über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte[124].

---

16. Kritische Umschau.

Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.

W. 11.

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war, als müßte noch etwas kommen, oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Komponist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht[125].

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Ähnlichkeiten und Reminiszenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Stil des Duos dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslowschen Sonate in E-moll etwas verwandt scheint, ebensowenig, daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studiert hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken.

Wenn ich daher gleich in den ersten Takt Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel Violinunisonos legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht.

Nach den Proben, die der Komponist in den vorjährigen Leipziger Winterkonzerten von seinem Kompositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie* verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des einen würden wir dem andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die notwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Komponist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben. Es kann mich erbosen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs" von einem Meister wie Moscheles in die Hände bekomme mit komponierenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!" Das vorliegende Duo ist freilich besser als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den Besseren gibt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte, mich nicht ferner zu inkommodieren.

*) Den 4ten Takt auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

Dies im ganzen und für den Komponisten, der vielen durch ein vorzügliches Pianofortekonzert, das er der Welt bald vorlegen wolle, wert geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen. Man kann diese sogar voraussagen, da es ziemlich handlich ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin[126], der es zugeeignet ist, spielen könnte.

Das Ganze geht in A-moll, obwohl es vielleicht eher einen G-moll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig das erste Thema ist, so arm sticht das dritte in E-moll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Kontrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in E-minor bedeutender in der Erfindung und nicht gar so harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Verarbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armut hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen[127] Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn[128] in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem tut es not, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahre, den gewisse | niedrig-virtuosische | [129] Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunstsinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke dasein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für alle das Rechte und Echte! Nur für das Heuchlerische, das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern[130].

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Violoncell und Kontrabaß von J. Moſcheles.

W. 88.

Die Rezenſion wird wenig länger werden als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Enſemble gehört. Das Pianoforte ſcheint natürlich zu dominieren, wenn auch nicht autokratiſch, doch monarchiſch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Klavierſtimme und einzelne Blicke in die Inſtrumentalbegleitung gegeben, auch anderen verſprechen.

Sollten manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben ſeines früheren Sextetts vermiſſen, ſo danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein kompliziertes Stück erſcheint, welches an ſich den ganzen Ernſt und Fleiß des Tonſetzers in Anſpruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproduziert erfordert, ſicherlich verdient und belohnt. Denn es ſcheint, als wollten ſich die jüngeren Pianofortekomponiſten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Inſtrumenten ſetzen und ihr Inſtrument zum unabhängigen Orcheſter en miniature erheben, — ja, nicht einmal Vierhändiges ſieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geſchieht damit ein Vorſchritt der Pianofortemuſik oder ein Rückſchritt im größern Ganzen, ſo wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zuſammenleben und Zuſammenſtreben immer geſchafft hat und fürder ſchaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Klavierſtimme ſind weder gewagt noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigentümliche, geſunde und kernhafte Spielweiſe dieſes Virtuoſen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünſchten wir an den Stellen, welche durch die anderen Inſtrumente geſtützt werden und erſt durch ſie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Akkompagnements, als es ſchon geſchehen iſt, nicht damit der Spieler weniger aufzupaſſen brauche, ſondern damit er beim Einzelſpiele die Inſtrumente in der Phantaſie gleichſam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Akkompagnements die Stimmen konzentriert werden, wie auf S. 10 angegeben iſt, ſo dünkt uns, müſſe man, was treu kopiert auf dem Klaviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben ſuchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht iſt, empfindet man eine Lücke und Leere, die

ſehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es iſt das nur Nebenſache, und es kommt uns nicht bei, einem ſo denkenden und gewiſſenhaft arbeitenden Tonſetzer, als welcher Moſcheles in ſeinen größeren Arbeiten daſteht, hiermit etwas zu ſagen, was er nicht ſchon gewußt, als Referent ſeine Alexandervariationen ſtudiert, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Komponiſten bemerken wir es. Denn darin, daß dieſe z. B. die Tuttis ihrer Konzerte ſo nachläſſig und unklaviermäßig arrangieren, Bäſſe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei ſtumme Oktaven, darin liegt die Schuld, wenn ſie (die Tuttis) ſo unverantwortlich gemein als Nebenſachen abgetan werden, daß man noch froher iſt als der Spieler ſelbſt, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man ſich während der Tuttis erholen müſſe, verſchont uns gänzlich, und wir können euch als Muſter und zur Nachahmung, wie man Komponiſten und Kompoſitionen zu achten habe, niemanden mehr empfehlen als Moſcheles ſelbſt, den wir öfters privatim ſeine Konzerte ſpielen gehört, und der mit ſolcher Kraft und Energie, mit ſolcher Zartheit in der Nuancierung der verſchiedenen Inſtrumente das Orcheſter mit den zehn Fingern zuſammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin [erſt recht] als Künſtler erkannten[131].

Felix Mendelsſohn, ſechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsſtunde am Klavier geſeſſen (ein Flügel ſcheint ſchon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantaſieren ſich unbewußt eine leiſe Melodie dazu geſungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und iſt man hauptſächlich ein Mendelsſohn, ſo entſtehen daraus die ſchönſten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegſtriche und ſo der Welt übergäbe, aber dann iſt es nicht das Rechte, ſondern ſogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der muſikaliſchen Gefühlsdeutlichkeit anſtellen wollen und den Dichter, deſſen Worte man verſchwiege, veranlaſſen, der Kompoſition ſeines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zuſammen, ſo wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des muſikaliſchen Ausdruckes. Zu unſern Liedern! Klar wie Sonnenlicht ſehen ſie einen an. Das erſte kommt an Lauterkeit und Schönheit der Emp-

findung dem in E-dur im erſten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der erſten Quelle weg. Floreſtan ſagte: „Wer ſolches geſungen, hat noch langes Leben zu erwarten, ſowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es iſt mir das liebſte.“ Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde ſchleich' ich ſtill und wild, geſpannt mein Feuerrohr“ uſw.; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte ſcheint mir weniger bedeutend, und faſt wie ein Rundgeſang in einer Lafontaineſchen Familienſzene; indes iſt es echter unverfälſchter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der ſchwerſte und ſeltenſte. Das vierte ſind' ich äußerſt liebenswürdig, ein wenig traurig und in ſich gekehrt, aber in der Ferne ſpricht Hoffnung und Heimat. In der franzöſiſchen Ausgabe finden ſich, wie in allen Stücken ſo vorzüglich in dieſem, bedeutende Abweichungen von der deutſchen, die indeſſen Mendelsſohn nicht anzugehören ſcheinen. Das nächſte trägt etwas Unentſchiedenes im Charakter, ſelbſt in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianiſche Barkarole, ſchließt weich und leiſe das Ganze zu. — So wollet euch von neuem der Gaben dieſes edlen Geiſtes erfreuen! — 2

W. Taubert, An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte, W. 16.

Der Komponiſt gehört zu den Talenten[132], die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, ſich bei allen, Klaſſikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Anſehn erworben haben: zu den gebildeten Konſervativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erſcheinungen und Kraft zu eignen Anſchauungen beſitzen. Dies letzte offenbart ſich namentlich in der obigen Kompoſition von neuem. Zwar ſind' ich ſchon in der reizend ſchwermütigen G-moll-Etüde von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelsſohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelsſohn gab dem Genre einen Namen, und Taubert führte ihn in noch anderer Weiſe aus. Nur hätt' ich (ſo wenig es im ganzen verſchlägt) ſtatt der Überſchrift „Minnelieder“ eine bezeichnendere gewünſcht; denn man kann wohl Lieder „ohne“ Worte ſagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zuſatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeſchloſſen. Vielleicht würd' ich die Muſik einfach „Muſik zu Texten

von Heine" uſw. genannt haben. Denn darin unterſcheiden ſie ſich von den Mendelsſohnſchen, daß ſie durch Gedichte angeregt ſind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen ſollen.

Ich weiß nicht, ob die Muſik dem vorgeſetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poeſie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Muſik nachgebildet iſt; doch vermut' ich bei den meiſten das letzte.

Die Kompoſition an und für ſich muß allen, die Treffliches, Echtes, Muſikaliſches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift ſie wohl mit den Wurzeln noch tiefer als die verwandten Lieder ohne Worte von Mendelsſohn, in denen ſich dagegen freilich die Blütenzweige ſchlanker, freier und geiſtiger erheben: dort iſt mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als ſchönſtes, innigſtes gilt mir das, was auch das leichteſte iſt: „Wenn ich mich lehn' an deine Bruſt, kommt's über mich wie Himmelsluſt." Eine muſikaliſche Überſetzung des Schluſſes desſelben Heineſchen Gedichtes: „Doch wenn du ſprichſt, ich liebe dich, ſo muß ich weinen bitterlich", möge ſich der Komponiſt für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Akkompagnement zu maleriſch, äußerlich[133]: jedenfalls ſollte bei dem Übergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdſeligen ſonder Wank ſing' ich fröhlichen Minneſang" tritt die Muſik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von C-moll nach As-dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern ſind mehr oder minder ſchöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermiſſen.

Die Texte ſind durchweg lyriſch.

---

17. »Die Wut über den verlornen Groſchen.«

Rondo von Beethoven.

(Op. posthuma.)

Etwas Luſtigeres gibt es ſchwerlich als dieſe Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müſſen, als ich's neulich zum erſten Male ſpielte. Wie ſtaunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchſpielen eine

Anmerkung tas des Inhalts: dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Kapriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Kaprice." — O, es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüten und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwänglich sagt: Beethoven wolle stets nur das Überschwängliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft", hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Kapriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude, schöner Götterfunken" in der D-moll-Sinfonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroika! Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschenkapriccio in der einen Schale und zehn der neusten pathetischen Ouvertüren in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouvertüren. Eines aber vor allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Komponisten, was vonnöten scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur[134]!

18. Der Psychometer.

Den wenigsten der Leser dürfte der Portiussche Psychometer* etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Rätsel[135]. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentierten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattierungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, eben-

* Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte.

sobald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe herunter, manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt. Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisierung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Komponist zur Tür herein, so würde der Händler das Manuskript ruhig in den Kompositions-Seelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflektierenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentiert' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Versuche drängten wieder. Wie Nikolaus Marggraf*, als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „Sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal ein-

* „Komet" von Jean Paul.

fallen, jenen auf den Zahn zu fühlen, und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders viererlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie von Selbsturteil des Verfassers zeugen, endlich, zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Komponist hervorstechendes Talent? —

II. Hat er seine Schule gemacht?

III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?

IV. Neigt sich selbiger zu den

1) Klassikern,

2) Juste-Milieuisten,

3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),

b) ich weiß nicht (relativ negativ),

c) ich glaube (relativ affirmativ),

d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir, klar zu sein. Mag nun jeder die Leistungen am Kompositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV schwankt zwischen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eignes Urteil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: klavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas Spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung wert. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Komponist seinen Melodien aufsetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint, als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I korrespondiert b, mit II=d, mit III=b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlaf-

rock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; ſie gehen etwa aus C- und F-dur. Die zweiten ſind die Strauß'ſchen, an denen alles wogt und ſpringt — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuſchauer wird unter die Tänzer hineingeriſſen, die Muſiker ſind gar nicht verdrießlich, ſondern blaſen luſtig dreinein, die Tänze ſcheinen ſelbſt mitzutanzen; ihre Tonarten ſind D-dur, A-dur. Die letzte Klaſſe machen die Des- und As-dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnſuchtswalzer zu ſein ſcheint, die Abendblumen und Dämmerungsgeſtalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tauſend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur erſten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maſchine. Mit guter Abſicht und um ſie im Springurteil, was jetzt beliebt iſt, zu verſuchen, ſteckt' ich ein Orgelſtück als Matrone zwiſchen Polichinells. Die herrlichſten Reſultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II = c, auf III = c, auf IV entſchieden 1. Der Pſychometer fuhr etwas dunkel fort: „Man kann Gutes im ſtillen wirken, aber man ſoll nicht alles im ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Beſſern Platz genommen — Mittelſtimmen müſſen daſein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, ſchreien jene ſo ſtark (es iſt das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelſtimmen im Werk). — Dennoch ſchadet guter Wille, ſollte er auch nicht durch Talentkraft unterſtützt ſein, der Kunſt ſeltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüſſels halber, der Weſpe jenen nicht, weil ihr dieſer fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelklaſſe herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu ſchaden. Man ſoll dieſe, ſchwirren ſie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederſchlagen."

Als ich die Allegreſſe einhob, bewegte ſich alles rührig — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieſes: „Die Überſetzung der deutſchen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nötig geweſen. Hätte man geſpielt, ſo müßte man ſagen: das iſt ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdeſt die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maſchine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, geriet ſie in ſichtbare Unruhe. Es reſpondierte auf I = c, auf II = a, auf III = d. Auf IV ſprach 3 ſtark an. Folgendes erfuhr ich: „Er empfinde viel, aber meiſt falſch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwiſche wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh —

vieles würde man für offenbaren Spaß halten müſſen, ergebe ſich nicht aus dem Ganzen, daß es ernſtlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu, — da er noch zu lernen habe, ſo möge ihm das Geſtändnis, daß Pſychometer dieſe querſpringenden poetiſchen Kobolde oft einem Dutzend gelehrten Mattaugen, Spitznaſen vorziehe, ein aufmunterndes ſein."

Und ſo hätte ich nichts zu tun, als die Titel abzuſchreiben, ſowie meinen eignen[136].

K. Krägen, 3 Polonaises p. l. Pft. à 4 ms. Oe. 9.

K. H. Hartknoch, 6 gr. Valses p. l. Pft. Oe. 9.

K. Geißler, 8 Romanzen und Adagios für Physharmonika oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. l. Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Floreſtan.

19. Charakteriſtik der Tonarten[137].

Man hat dafür und dagegen geſprochen; das Rechte liegt wie immer mitteninnen. Man kann ebenſowenig ſagen, daß dieſe oder jene Empfindung, um ſie ſicher auszudrücken, gerade mit dieſer oder jener Tonart in die Muſik überſetzt werden müſſe (z. B. wenn man theoretiſch befähle, rechter Ingrimm verlange Cis-moll und dgl.), als Zelter'n beiſtimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhundert hat man zu analyſieren angefangen; namentlich war es der Dichter Ch. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungscharaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. Soviel Zartes und Poetiſches in dieſer Charakteriſtik ſich findet, ſo hat er fürs erſte die Hauptmerkmale der Charakterverſchiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz überſehen, ſodann ſtellte er zu viel kleinlich-ſpezialiſierende Epitheten zuſammen, was ſehr gut wäre, wenn es damit ſeine Richtigkeit hätte. So nennt er E-moll ein weißgekleidetes Mädchen mit einer Roſaſchleife am Buſen; in G-moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartſche G-moll-Sinfonie, dieſe griechiſch-ſchwebende Grazie, oder das G-moll-Konzert von Moſcheles und ſehe zu! — Daß durch Verſetzung der ur-

ſprünglichen Tonart einer Kompoſition in eine andere eine verſchiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verſchiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, iſt ausgemacht. Man ſpiele z. B. den „Sehnſuchtswalzer“ in A-dur oder den „Jungfernchor“ in H-dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlswidriges haben, weil die Normalſtimmung, die jene Stücke erzeugte, ſich gleichſam in einem fremden Kreis erhalten ſoll. Der Prozeß, welcher den Tondichter dieſe oder jene Grundtonart zur Ausſprache ſeiner Empfindungen wählen läßt, iſt unerklärbar wie das Schaffen des Genius ſelbſt, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen ſicher einſchließt. Der Tondichter trifft daher [unmittelbar] das Rechte, wie der Maler ſeine Farben [ohne viel nachzudenken]. Sollten ſich aber wirklich in den verſchiedenen Epochen gewiſſe Stereotypcharaktere der Tonarten ausgebildet haben, ſo müßte man in derſelben Tonart geſetzte, als klaſſiſch geſchätzte Meiſterwerke zuſammenſtellen und die vorherrſchende Stimmung untereinander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterſchied zwiſchen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes iſt das handelnde, männliche Prinzip, dieſes das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zuſammengeſetzte bewegen ſich lieber in fremden, welche das Ohr ſeltener gehört. Man könnte daher im ineinander laufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am beſten ſehen. Der ſogenannte Tritonus, die Mitte der Oktave zur Oktave, alſo Fis, ſcheint der höchſte Punkt, die Spitze zu ſein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen ungeſchminkten C-dur herabſinkt.

---

20. Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte[138].

E. Wenzel, Les adieux de St. Petersbourg.
A. Thomas, 6 Caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4.
K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder).
M. Hauptmann, 12 Pièces détachées. Oe. 12.
K. E. Hartknoch, La tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8.
Klara Wieck, Caprices en forme de valses. Oe. 2.
J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20.
F. Hiller, La danse des fantômes.
J. Ch. Kessler, Impromptus. Oe. 24.
J. Pohl, Caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme.
Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15.

Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20.
Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5.
Mendelssohn, 7 Charakterstücke. Oe. 7.
Franz Schubert, Moments musicaux. Oe. 94.
L. Schunke, 2 Pièces caractéristiques à 4 mains. Oe. 13.

Wie politiſche Umwälzungen dringen muſikaliſche bis in das kleinſte Dach und Fach. In der Muſik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo ſie am ſinnlichſten mit dem Leben vermählt iſt, im Tanze. Mit dem allmählichen Verſchwinden der kontrapunktiſchen Alleinherrſchaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten uſw., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode, und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauſchten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppkleidern daher, wo man ſich ſchweigend und bürgerlich ſittſam gegenüberſtand, ſich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da ſah man wohl noch eine gravitätiſche Perücke, aber die vorher ſteif zuſammengeſchnürten Leiber bewegten ſich ſchon um vieles elaſtiſcher und graziöſer. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, atemlos, verlegen und verſtört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Bruſt und Stirne frei wie Hamlet, und man verwundert ſich ſehr über den Sonderling; aber im Ballſaal war es ihm zu eng und langweilig, und er ſtürzte lieber ins Dunkle hinaus durch dick und dünn und ſchnob gegen die Mode und das Zeremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um ſie nicht zu zertreten, — und die, denen ſolch Weſen gefiel, nannten es Kapricen oder wie man ſonſt will. Eine neue Generation wächſt indes heran; aus ſpielenden Kindern ſind Jünglinge und Jungfrauen geworden, ſo ſchwärmeriſch und ſcheu, daß ſie ſich kaum anzuſehen wagen. Hier ſitzt einer mit Vornamen John am Flügel, und die Mondſtrahlen liegen breit darauf und küſſen die Töne; ein anderer ſchläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererſtandenen Vaterland; an Mitteilung, Geſelligkeit, Zuſammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und ſinnt und wirkt für ſich; auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im luſtigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern ſcheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird alles enden, und wo gerat' ich hin?

* * *

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg“, und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestanisches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit danebenliegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es-dur-Walzer von Karl Mayer und dem »dernière pensée de Weber«, die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affektation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines schätz' ich um vieles höher als so rosenfarbene Armut, viel höher ein einfaches „Adieu“ als ein parfümiertes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen“ usw. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Kapricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Zirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzierte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen ins Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Hut sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonien, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Kapricen sind hübsch, klingen hübsch usw.*

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raffaelische Madonnenaugen als auf Teniersche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Überschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit“, und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung sind' ich namentlich getroffen, so bombastisch-studentisch, als stände auf einem Kommers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher, und man „stürzt sich“, um es sich den Tag darauf wieder abzubitten. Klavierspielende Prediger und Aktuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Komponisten, Hauptmann und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eignen Fleißes; bei dem letzteren kommt es mir vor, als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt,

* Doch muß bemerkt werden, daß der Komponist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Komposition zeigt.

den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannische Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Klaviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemütlosen kontrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind tote Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des übrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Komponist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt[139], von selbst- und andere- tötender Spekulation gleichweit entfernt halten wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntnis und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Komponist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Kompositionsgattung, in der Karl Mayer in Petersburg einzelnes sehr Glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nokturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopinschen Kaviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. »La plainte« erinnert stark an K. Mayers vorzügliches Klavier-Rondo in H-moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indes wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken .... Als ich eben weiterschreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" usw. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozarts über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Kolumbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amüsante Szenen; in

der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmeltier und Guckkasten usw. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Oktaven auf Seite 3, System 5, von Takt 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Kopie seiner bessern Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können.

Über Keßler und seine Impromptus enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß als das Bedauern, daß dieser Komponist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Kapricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln nebeneinander und als Ganzes hintereinander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Komponist soll in jungen Jahren gestorben und diese Kapricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einenteils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke, in wenigen Worten hingestellt, seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem »Julius von Tarent« sagte: „Der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an früh gestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Über Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mitteilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten ur-

teilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Komponist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andrerseits seine Virtuosität jetzt zustatten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „In der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Sinfonien", welches sich richtiger auf das letzte Chopinsche Notturno in G-moll anwenden ließe, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohnsche Kapriccio in Fis-moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwickelungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Komposition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genötigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen, und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im »Ardinghello« sagt: „Ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß tut", so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im kleinen vieles mißlingt, und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des

Geiſtes, der ſich im Augenblick entwickeln, faſſen und zünden muß, ſo glaube ich einen Grund zu haben, warum ich dieſe Nummer lieber mit dem griechiſchen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne iſt ſchwer, das Kurze am ſchwerſten[140].“

21. Aphorismen[141].

Das Beherrſchende.

Schon längſt war es mir aufgefallen, daß in Fields Kompoſitionen ſo ſelten Triller vorkommen, oder nur ſchwere, langſame. Es iſt ſo. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Inſtrumentmagazin, als ein ſtämmiger Geſelle ſich über das Inſtrument lehnt und ſtehend einen ſo ſchnellen, runden ſchlägt, daß jener das Magazin verläßt mit der Äußerung: „Kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen.“ — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen ſein, daß der Menſch ſich eigentlich nur vor dem beugt, was mechaniſch nicht nachzuahmen iſt? F—n.

Dilettantismus.

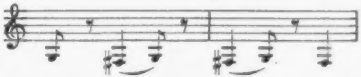
Hüte dich, Euſebius, den vom Kunſtleben unzertrennlichen Dilettantismus (im beſſern Sinn) zu gering anzuſchlagen. Denn der Ausſpruch: „Kein Künſtler, kein Kenner“ muß ſo lang als Halbwahrheit hingeſtellt werden, als man nicht eine Periode nachweiſt, in der die Kunſt ohne jene Wechſelwirkung geblüht habe[142]. R—o.

22. Das Komiſche in der Muſik[143].

Die weniger gebildeten Menſchen ſind im ganzen geneigt, aus der Muſik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenſchaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieſer das Gemächliche, das Wohlbehagen uſw. zu finden nicht imſtande, daher ihnen auch das Verſtändnis von Meiſtern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszuſtand in die Tonſprache überſetzen konnten, ſo ſchwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicaux von Schubert ſogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imſtande, ſo ein ſpießbürgerlicher Verdruß ſchwebt darüber. In einem

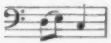
ſeiner Märſche meinte Euſebius ganz deutlich den ganzen öſterreichiſchen Landſturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würſten am Bajonette zu erkennen. Doch iſt das zu ſubjektiv.

Von rein komiſchen Inſtrumentaleffekten führ' ich aber an die in der Oktave geſtimmten Pauken im Scherzo der D-moll-Sinfonie, die Hornſtelle

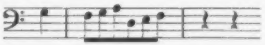


in dem der A-dur-Sinfonie von Beethoven, überhaupt die verſchiedenen Einſchnitte in D-dur im langſamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erſchreckt (wie denn der ganze letzte Satz derſelben Sinfonie das Höchſte im Humor iſt, was die Inſtrumentalmuſik aufzuweiſen), dann das Pizzicato im Scherzo der C-moll-Sinfonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F-dur-Sinfonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orcheſter zu lachen an, weil es in der Baßfigur

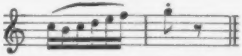


den Namen eines geſchätzten Mitglieds (Belcke) zu hören feſt behauptet. Auch die fragende Figur



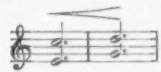
im Kontraviolon der C-moll-Sinfonie wirkt luſtig. Die im Adagio der B-dur-Sinfonie

iſt zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falſtaff. Einen humoriſtiſchen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der ſchnippiſchen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltaktes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß iſt, daß

Beethoven im Andante ſcherzoſo ſelbſt eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in ſeinem Luſtſpiel[144]) oder ein Selbſtgeſpräch hält, das ſich anfängt: „Himmel — was haſt du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe ſchütteln“ (eigentlich umgedreht) uſw. Gar ſpaßhaft ſind dann die Schlüſſe im Scherzo der A-dur-Sinfonie, im Allegretto der achten. Man ſieht den Komponiſten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrſcheinlich ſchlecht genug geweſen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B-dur-Sinfonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wieviel findet ſich dann im Haydn (im idealiſchen Mozart weniger)! Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marſchner nicht unerwähnt bleiben, deſſen Talent zum Komiſchen ſein Lyriſches bei weitem zu überragen ſcheint.

Floreſtan.

23. J. Moſcheles.

(Konzert am 9. Okt. 1835.)

Über ältere bekannte Virtuoſen läßt ſich ſelten etwas Neues ſagen. Moſcheles hat jedoch in ſeinen letzten Kompoſitionen einen Gang genommen, der notwendig auf ſeine Virtuoſität einwirken mußte. Wie er ſonſt ſprudelte voll Jugend im Es-dur-Konzert, in der Es-dur-Sonate, hierauf beſonnener und künſtleriſcher im G-moll-Konzert und in ſeinen Etüden bildete, ſo betritt er jetzt dunklere, geheimnisvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher tat. Schon das fünfte Konzert (E-dur) neigte ſich teilweiſe in das Romantiſche, in den jüngſten erſcheint, was noch zwiſchen alt und neu ſchwankte, als völlig ausgebaut und befeſtigt. Die romantiſche Ader, die ſich hier durchzieht, iſt aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, ſondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Altertums, wie ſie uns kräftig in den gotiſchen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anſchaut. Hierin haben ſeine Schöpfungen in der Tat Ähnlichkeit mit manchen Mendelsſohnſchen, der freilich noch in erſter Jugendrüſtigkeit ſchreibt. Über das, was man an jenem Abende gehört, ſich ein untrügliches Urteil zutrauen zu können, vermöchten wohl wenige. Der Beifall des Publikums war

kein bacchantiſcher, es ſchien ſogar in ſich gekehrt und ſeine Teilnahme dem Meiſter durch höchſte Aufmerkſamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeiſterung indes brauſte es nach dem Duo auf, das Moſcheles und Mendelsſohn ſpielten, nicht allein wie zwei Meiſter, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt ſinkt, jetzt ſteigt, einer den andern kühn umkreiſend. Die Kompoſition, dem Andenken Händels gewidmet, halten wir für eines der gelungenſten und originellſten von Moſcheles' Werken. Über die Ouvertüre zur Schillerſchen Jungfrau von Orleans lauteten die Urteile, ſelbſt der Kenner, verſchieden; was uns anbelangt, ſo baten wir Moſcheles im ſtillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Klavierauszug geurteilt, der zu arm gegen das glänzende Orcheſter abſticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur ſo viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es ſich den Panzer umſchnürt, bis es als ſchöne Leiche unter Fahnen eingeſenkt wird, und daß wir in der Ouvertüre allerdings einen echt tragiſchen Zug finden. Außerdem trug der Künſtler den erſten Satz aus dem neuen „pathetiſchen" Konzert und ein ganzes „phantaſtiſches" vor, die man ebenſogut Duos für Pianoforte und Orcheſter nennen könnte, ſo ſelbſtändig tritt dieſes auf. Wir halten beide für ſo bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünſchen, ſie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz feſtzuſtellen. — Über die Spielweiſe dieſes Meiſters, die Elaſtizität ſeines Anſchlags, die geſunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Beſonnenheit im höheren Ausdruck kann niemand im Zweifel ſein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendſchwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngſte phantaſtiſche Art des Vortrags abgehen ſoll, erſetzt vollkommen der Mann an Charakterſchärfe und Geiſtesſtrenge. In der freien Phantaſie, mit der er den Abend ſchloß, glänzten einige ſchöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genuſſes, den uns einige Tage vor dem Konzerte die ſeltene Vereinigung dreier Meiſter und eines jungen Mannes, der einer zu werden verſpricht, zum Zuſammenſpiel des Bachſchen D-moll-Konzertes für drei Klaviere bereitete. Die drei waren Moſcheles, Mendelsſohn und Klara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelsſohn akkompagnierte als Orcheſter. Herrlich war das anzuhören.

---

24. Schwärmbriefe*[145].

1.

Eusebius an Chiara.

Zwiſchen all unſern muſikaliſchen Seelenfeſten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer ſogenannten Klara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich ſieht. Warum biſt Du nicht bei uns, und wie magſt Du geſtern Abend an uns Zirlenzer gedacht haben von der „Meeresſtille“ an bis zum auflodernden Schluß der B-dur-Sinfonie[146]!

Außer einem Konzerte ſelbſt wüßt' ich nichts Schöneres als die Stunde vor demſelben, wo man ſich mit den Lippenſpitzen ätheriſche Melodien vorſummt, ſehr behutſam auf den Zehen auf und ab geht, auf den Fenſterſcheiben ganze Ouvertüren aufführt ... Da ſchlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Floreſtan die blanken Stufen hinauf. „Sebb“, ſagte der, „auf vieles freu' ich mich dieſen Abend, erſtens auf die ganze Muſik ſelbſt, nach der es einen dürſtet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erſtenmal mit ſeinem Orcheſter in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre veſtaliſche Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publikum, auf das ich, wie Du weißt, ſonſt nur zu wenig gebe ...“ Bei „Publikum“ ſtanden wir vor dem alten Kaſtellan mit dem Komturgeſicht, der viel zu tun hatte und uns endlich mit verdrießlichem Geſicht einließ, da Floreſtan wie gewöhnlich ſeine Karte vergeſſen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Geſichte nach zu urteilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: „Mit leiſem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Geſichter jener Einzigen hervor, denen die ſchöne Kunſt gegeben iſt, Hunderte in demſelben Augenblicke zu erheben und zu beſeligen. Dort ſeh' ich Mozart, wie er mit den Füßen ſtampft bei der Sinfonie, daß die Schuhſchnalle losſpringt, dort den Altmeiſter Hummel phantaſierend am Flügel, dort die Catalani, wie ſie den Schal ſich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergeſſen war, dort Weber, dort Spohr und manche andere. Und da dacht' ich auch an Dich, Chiara, Reine, Helle[147], — wie Du ſonſt aus Deiner Loge herunterforſchteſt mit der Lorgnette, die Dir ſo wohl anſteht.“

* „Wahrheit und Dichtung“ könnten auch dieſe Briefe heißen. Sie betreffen die erſten unter Mendelsſohns Leitung gehaltenen Gewandhauskonzerte im Oktober 1835. (Sch. 1852).

Mitten unter den Gedanken traf mich Floreſtans Zornauge, der an ſeiner alten Türede angewachſen ſtand, und in dem Zornauge ſtand ohngefähr dieſes: „Daß ich dich endlich einmal wieder zuſammen habe, Publikum, und aufeinander hetzen kann ... ſchon längſt, Öffentliches, wollt' ich Konzerte für Taubſtumme errichten, die dir zur Richtſchnur dienen könnten, wie ſich zu betragen in Konzerten, zumal in den ſchönſten .. wie Tſing-Sing[148] ſollteſt du zum Pagoden verſteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Muſik geſehn, weiter zu erzählen" uſw. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Totenſtille des Publikums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im erſten Augenblicke[149].

Erinnerſt Du Dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren? Die italieniſche Glutnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: „ecco, ecco, Signori, Venezia!" — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, ſtill und ungeheuer, aber am äußerſten Horizonte ſpielte ein feines Klingen auf und nieder, als ſprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume. Sieh, alſo weht und webt es in der „Meeresſtille"*, man ſchläfert ordentlich dabei und iſt mehr Gedanke als denkend. Der Beethovenſche Chor nach Goethe und das akzentuierte Wort klingt beinah rauh gegen dieſen Spinnewebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löſt ſich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführeriſche Auge einer Nereustochter angeſchaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erſtenmal ſchlägt eine Welle höher auf, und das Meer wird nach und nach allerorten geſprächiger, und nun flattern die Segel und die luſtigen Wimpel und nun hallo fort, fort, fort ... „Welche Ouvertüre von F. Meritis mir die liebſte?" fragte mich ein Einfältiger, und da verſchlangen ſich die Tonarten E-moll, H-moll und D-dur[150] wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine beſſere Antwort als die beſte: „Jede." Der F. Meritis dirigierte, als hätt' er die Ouvertüre ſelbſt komponiert, und das Orcheſter ſpielte darnach; doch fiel mir der Ausſpruch Floreſtans auf, es hätte etwa ſo geſpielt wie er, als er aus der Provin zweg zum Meiſter Raro in die Lehre gekommen; „Meine fatalſte Kriſis (fuhr er fort) war dieſer Mittelzuſtand zwiſchen Kunſt und Natur; feurig, wie ich ſtets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langſam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entſtand ein

* Ouvertüre von Mendelsſohn.

Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange." Mich für meine Person störte in der Ouvertüre wie in der Sinfonie der Taktierstab*, und ich stimmte Floreſtan bei, der meinte, in der Sinfonie müſſe das Orcheſter wie eine Republik daſtehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch war's eine Luſt, den F. Meritis zu ſehen, wie er die Geiſteswindungen der Kompoſitionen vom Feinſten bis zum Stärkſten vorausnuancierte mit dem Auge und als Seligſter voranſchwamm dem Allgemeinen, anſtatt man zuweilen auf Kapellmeiſter ſtößt, die Partitur ſamt Orcheſter und Publikum zu prügeln drohen mit dem Zepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag, und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterſcheidet. So klingt das ſchnellere Adagio eines Kalten immer träger als das langſamere eines Sanguiniſchen. Beim Orcheſter kommen aber auch die Maſſen in Anſchlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unſerm Firlenzer, muß man dem Mangel der Reſonanz durch treibende Tempos zu Hilfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Sinfonie[151] ſchien mir zu langſam; man merkte das auch recht deutlich dem Orcheſter an der Unruhe an, mit der es ruhig ſein wollte. Doch was kümmert Dich das in Deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde ſo denken kann, wie ich eben will. Du frägſt, ob Maria dieſelbe Teilnahme wie früher in Firlenz finden würde. Wie kannſt Du daran zweifeln? — nur hatte ſie eine Arie[152] gewählt, die ihr mehr als Künſtlerin Ehre, denn als Virtuoſin Beifall brachte. Auch ſpielte ein weſtfäliſcher Muſikdirektor[153] ein Violinkonzert von Spohr gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte jeder aus der Wahl der Stücke ſehen; wenn ſonſt gleich in erſten Firlenzer Konzerten italieniſche Papillons um deutſche Eichen ſchwirrten, ſo ſtanden dieſe diesmal ganz allein, ſo kräftig wie dunkel. Eine gewiſſe Partei wollte darin eine Reaktion ſehen; ich halt' es eher für Zufall als für Abſicht. Wir wiſſen alle, wie es nottut, Deutſchland gegen das Eindringen Deiner Lieblinge zu ſchützen; indeſſen geſcheh' es mit Vorſicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländiſchen

* Die Orcheſterwerke wurden in der Zeit vor Mendelsſohn, wo Mathäi an der Spitze ſtand, ohne taktierendem Dirigenten aufgeführt. (Sch. 1852.)

Jugendgeiſter als durch unnütze Verteidigung gegen eine Macht [die wie eine Mode aufkömmt und vergeht[154]]. Eben zur Mitternachtsſtunde tritt Floreſtan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, ſehr gegeneinander fechtend über Ariſtokratie des Geiſtes und Republik der Meinungen. Endlich hat Floreſtan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt. Über dieſen Mächtigen erfährſt Du ſpäter mehr[155].

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. Auguſt[156] nachzuſehen, wo eine Aurora Deinen Namen mit meinem verbindet[157]. Euſebius.

3.[157a]

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rotſchimmernde »Milano« auf Deinem Briefe ſah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des erſten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande ſang. Denn italieniſche Muſik muß man unter italieniſchen Menſchen hören; deutſche genießt ſich freilich unter jedem Himmel[158] [159].

Ganz richtig hatt' ich im Programm zum vorigen Konzert keine Reaktionsabſicht geleſen, denn ſchon die künftigen brachten Heſperidiſches. Dabei beluſtigt mich am meiſten der Floreſtan, der ſich wahrhaftig dabei ennuyiert und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andere -ianer, die ſo reden, als hätten ſie den Samſon ſelbſt komponiert im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Heſperidiſche, ſondern es etwa mit „Fruchtdeſſert" oder „Tizianiſchem Fleiſch ohne Geiſt" u. dgl. vergleicht, freilich in ſo komiſchem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht ſein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich), „ſich über Italieniſches zu ärgern, iſt längſt aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einſchlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens oder eine voll tanzender Peſaroſchwäne[160]. Nur wundert mich zweierlei, erſtens: warum die Sängerinnen, die doch nie wiſſen, was ſie ſingen ſollen (ausgenommen alles oder nichts), warum ſie ſich nicht auf Kleines kaprizieren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein — dann: die Klage deutſcher Geſangskomponiſten, daß von Ihrem ſo wenig in Konzerten vorkäme,

warum ſie denn da nicht an Konzertſtücke, -arien, -ſzenen denken und dergleichen ſchreiben?" — Die Sängerin[161] (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo ſang, ſing ihr: »Dove son? Chi m'aiuta?« mit ſolchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „In Firlenz, Beſte; aide-toi, et le ciel t'aidera!" Aber dann kam ſie in glücklichen Zug und das Publikum in ein aufrichtiges Klatſchen. „Hielten ſich" (ſtreute Floreſtan ein) „deutſche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht geſehen zu werden glauben, wenn ſie ſich die Augen zuhalten; aber ſo ſtecken ſie ſich meiſtens ſo ſtillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Geſicht und nun gewahrt, welch' Unterſchied zwiſchen deutſchen und den italieniſchen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit ſo ſchön rollenden Augen einander anſingen ſah, daß mir bangte, die künſtleriſche Leidenſchaft möchte ausſchlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatiſchen Situation wünſcht' ich in deutſchen Augen zu leſen, etwas von Freude und Schmerz in der Muſik; ſchöner Geſang aus einem Marmorgeſicht läßt am inwendigen Beſten zweifeln; ich meine das ſo im allgemeinen." Da hätteſt Du den Meritis mit dem Mendelsſohnſchen G-moll-Konzert ſpielen ſehen ſollen! Der ſetzte ſich harmlos wie ein Kind ans Klavier hin, und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog ſie in Scharen hinter ſich her, und als er ſie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechiſchen Götterinſeln vorbeigeflogen und ſicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgeſetzt worden war. „Ein recht ſeliger Meiſter ſeid ihr in eurer Kunſt", meinte Floreſtan zu Meritis am Schluß, und ſie hatten beide recht[162] ♡ ... Meinen Floreſtan, der kein Wort über das Konzert zu mir geſprochen, erkannt' ich geſtern recht ſchön. Ich ſah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle ſeines Tagebuches: „über manches in der Welt läßt ſich gar nichts ſagen, z. B. über die C-dur-Sinfonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakeſpeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geſchrieben: „über Meritis, wenn er das Konzert von M. ſpielt". — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberſchen Kraftouvertüre[163], der Mutter ſo vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinkonzert, vom jungen * ,* *[164] geſpielt; denn es tut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszuſagen, ſein Weg führe zur Meiſterſchaft. Von jahrein jahraus Wiederholtem, Sinfonien ausgenommen, unterhalt' ich Dich nicht. Dein früherer Ausſpruch über Onslows Sinfonie in A, daß Du ſie, nur zweimal gehört,

jetzt Takt für Takt auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sicheinprägen zu wissen. Denn einesteils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige aufeinander gehäuft sind, andernteils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodienfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen der letzteren bei der dicken Instrumentenkombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es Dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Szene im Kabinett, und durch die oftmals geöffnete Ballsaaltüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A-dur-Sinfonie von Beethoven, die wir vor kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Klavier sitzt und während des Phantasierens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt usw. Zilia war im Erker, andere Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A-dur-Sinfonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Aktuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effektive Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden[165] — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebensoktaven und -quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich sind' ich in z. B. Marschners »Heiling«-Arien oft Schönheit aber ohne Wahrheit, und in Beethoven — nur selten — manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Sinfonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Sinfonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia[166] (aus vielleicht zu großer Delikatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) ... es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein

himmliſch Kind mit einer Roſe im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäſte zuſammenkämen, ſich ſehr begrüßten mit Rückenkommas, ſehr irren, wenn nicht luſtige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrſche über die Braut Roſa, — ſehr darin irren, wenn nicht die blaſſe Mutter ſie mit zitterndem Blicke wie zu fragen ſchiene: ‚Weißt du auch, daß wir uns trennen müſſen?‘ und wie ihr dann Roſa ganz überwältigt in die Arme ſtürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend ... Nun wird's aber ſehr ſtill im Dorfe draußen“ (Floreſtan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), „nur ein Schmetterling fliegt einmal durch, oder eine Kirſchblüte fällt herunter ... Die Orgel fängt an; die Sonne ſteht hoch, einzelne langſchiefe Strahlen ſpielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten ſehr — Kirchgänger ſtellen ſich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern ſehen ſehr ſcharf ins Geſangbuch, andere an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkeſſeln voran, dann Freunde, die ſich oft umſehen nach dem Paare, das der Prieſter begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie ſich nun alles ordnet und der Prieſter ans Altar ſteigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichſten redet, und wie er ihnen vorſpricht von den Pflichten des Bundes und deſſen Zwecken, und wie ſie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er ſie dann fragt nach dem ‚Ja‘, das ſo viel nimmt für ewige Zeiten, und ſie es ausſpricht feſt und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild, und tut's im Finale nach eurer Weiſe“ .... brach Floreſtan ab und riß in den Schluß des Allegrettos, und das klang, als würfe der Küſter die Türe zu, daß es durch die ganze Kirche ſchallte ....

Genug. Floreſtans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt, und die Buchſtaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich Dir noch ſagen, aber es zieht mich hinaus. Und ſo wolle die Pauſe bis zu meinem nächſten Briefe im Glauben an einen ſchöneren Anfang abwarten!

Euſebius[167].

25. Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Werk 6.
Franz Schubert, Erste große Sonate (in A-moll), Werk 42.
Zweite große Sonate (in D-dur), Werk 53.
Phantasie oder Sonate (in G-dur), Werk 78.
Erste große Sonate zu 4 Händen (in B-dur), Werk 30.

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen am wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie rezensieren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Pluralkrone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Kompositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger komponiert sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu rezensieren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden, und wie gescheit man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouvertüren, vorkommen, so findet sich doch im einzelnen so viel Eigentümlich-Poetisches, daß die große Zukunft dieses Komponisten allerdings mit Sicherheit vorauszubestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, zu ihm wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Karl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen, und wie jene zu ihm sagen: „Du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indes es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A-dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlingslandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu[168]!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den viele nur als Liederkomponisten, bei weitem die meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im einzelnen beweisen, für wie [hochstehende][169] Werke wir seine Kompositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, atmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in A-moll. Der erste Teil so still, so träumerisch; bis zu Tränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D-dur — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwänglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possierlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Vanhalschen Schlafmützenstil; Eusebius findet in den kontrastierenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Kompositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Komponisten würde man einen

Lorbeer aus dieſem einzigen Werke flechten! — im Schubertſchen Kranz guckt es nur als beſcheidenes Reis heraus; ſo ſehr beurteilen wir den Menſchen und Künſtler immer nach dem Beſten, was er geleiſtet. —

Wenn Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt als in ſeinen Inſtrumentalkompoſitionen[170], ſo ſchätzen wir dieſe als rein muſikaliſch und in ſich ſelbſtändig ebenſoſehr. Namentlich hat er als Komponiſt für das Klavier vor andern, im einzelnen ſelbſt vor Beethoven, etwas voraus (ſo bewundernswürdig ſein dieſer übrigens in ſeiner Taubheit mit der Phantaſie hörte), — darin nämlich, daß er klaviergemäßer zu inſtrumentieren weiß, das heißt, daß alles *klingt*, ſo recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erſt vom Horn, der Hoboe uſw. borgen müſſen. — Wollten wir über das Innere dieſer ſeiner Schöpfungen im allgemeinen noch etwas ſagen, ſo wär' es dieſes.

Er hat Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszuſtände. So tauſendgeſtaltig ſich des Menſchen Dichten und Trachten bricht, ſo vielfach die Schubertſche Muſik. Was er anſchaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt ſich zu Muſik; aus Steinen, die er hinwirft, ſpringen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menſchengeſtalten. Er war der Ausgezeichnetſte nach Beethoven, der, Todfeind aller Philiſterei, Muſik im höchſten Sinne des Wortes ausübte[171].

Und ſo ſei er es, dem wir, wo die Jahresglocke ſchon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiſte die Hand drücken. Wolltet ihr trauern, daß dieſe ſchon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, ſo bedenket auch, daß, wenn noch ſolche leben wie jener, von dem wir vorher geſprochen, das Leben noch lebenswert genug iſt. Dann ſehet aber auch zu, daß ihr, wie jener, euch immer ſelbſt gleichkommt, dem Höchſten [nämlich], was [von höherer Hand] in euch gelegt. —

---

26. Aphorismen[172].

(Von den Davidsbündlern.)

Komponiſtenvirtuoſen.

Es iſt im allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung ſpricht dagegen), daß der Komponiſt[173] ſeine Werke auch am ſchönſten und *intereſſanteſten* darſtellen müſſe, namentlich die neuſten zuletzt ge-

ſchaffenen, die er noch nicht objektiv beherrſcht. Der Menſch, dem die eigene phyſiſche Geſtalt entgegenſteht, erhält leichter im andern Herzen die idealiſche. Euſeb.

Richtig. Denn wollte der Komponiſt, dem nach Vollendung des Werks Ruhe vonnöten iſt, ſeine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darſtellung fixieren, ſo würde, wie einem angeſtrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, ſein Blick nur matter werden, wenn nicht ſich verwirren und erblinden. Es gibt Beiſpiele, daß in ſolcher erzwungenen Operation Komponiſtenvirtuoſen ihre Werke völlig entſtellt haben.

Raro.

Das Sehen der Muſik.

Bei der Kalkbrenneriſchen vierſtimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs „Über Reinheit der Tonkunſt“ ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Konzert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunſtverſtändige Lady ſich gegen allen engliſchen Ton auf die Zehen geſtellt, die Hand des Virtuoſen ſtarr angeſehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Verſammlung gleichfalls getan, und endlich Th. ins Ohr, aber mit Ekſtaſe geſagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!“ „Das Publikum“ (ſchloß damals Th.) „murmelte leiſe nach: ‚Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu uſw.‘“

R—o.

Doch ſcheint dies das Publikum zu charakteriſieren, das am Virtuoſen, wie im Konzert überhaupt, auch etwas ſehen will. Euſeb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künſtlerwelt einmal ein Geſchlecht der Biſſinger aufwüchſe, das bekanntlich an zwei garſtigen Überfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuoſenwirtſchaft vorbei. — Floreſtan.

Das öffentliche Auswendigſpielen.

Nennt es nun ein Wagſtück oder Charlatanerie, ſo wird das doch immer von großer Kraft des muſikaliſchen Geiſtes zeugen. Wozu auch dieſen Souffleurkaſten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt ſind? Wißt ihr nicht, daß ein noch ſo frei angeſchlagener Akkord, von Noten geſpielt, noch nicht ein halbmal ſo frei klingt

wie einer aus der Phantaſie? O, ich will aus eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutſcher, — erſtaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauſpieler oder Deklamator ſeine Rollen aus der Taſche, um ſicherer zu tanzen, ſpielen, deklamieren; aber ich bin wirklich wie jener Philiſter, der, als einem Virtuoſen die Noten vom Pult fielen und dieſer trotzdem ruhig weiterſpielte, ſiegend ausrief: „Seht! ſeht! das iſt eine große Kunſt! — der kann's auswendig!" F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakeſpeare Mendelsſohns Sommernachtstraum geboren worden ſein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geſchrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen ſich manche Charaktere erſt ſelbſtändig, wenn ſie ſich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakeſpeare ſelbſt, der bekanntlich die meiſten Stoffe ſeiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Euſebius ſpricht wahr. Manche Geiſter wirken erſt, wenn ſie ſich bedingt fühlen, frei. R—o.

Roſſini[174].

Allzu[175] einſeitig wäre es, alles Roſſiniſche bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältnis zur Aufmunterung deutſcher Leiſtungen ſtünde. Roſſini iſt der treffſichſte Dekorationsmaler, aber nehmet ihm die künſtliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne, und ſehet zu, was bleibt. Überhaupt wenn ich ſo von Berückſichtigung des Publikums, vom Tröſter und Retter Roſſini und ſeiner Schule reden höre, ſo zuckt mir's in allen Fingerſpitzen. Viel zu delikat geht man mit dem Publikum um, das ſich auf ſeinem Geſchmack ordentlich zu ſteifen anfängt, während es in früherer Zeit beſcheiden von ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuſchnappen vom Künſtler. Und ſag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (in gewiſſem Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der ſein Herz nur in ſeinen Fingern hat[176], — erhält dieſer, ſag' ich,

nicht für ein Heft Variationen vierhundert Taler und Marſchner für den ganzen »Hans Heiling« kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerſpitzen. F—n.

Roſſinis Beſuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieſer wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelſchlag. E—s.

Italieniſch und Deutſch[177].

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm ſeinen Farbenſtaub, und ſeht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Rieſengeſchöpfen noch nach Jahrhunderten ſich Skelette vorfinden, die ſich mit Staunen die Nachkommen zeigen[178]. E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Die Preisſinfonie. — Ouvertüre zur »ſchönen Meluſine« von F. Mendelsſohn-Bartholdy. — Kritiſche Umſchau (I. Ouvertüren, II. Konzerte für Pianoforte, III. Trios, IV. Duos, V. Kapriccios und andere kürzere Stücke für Pianoforte).

27. Monument für Beethoven[179].

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mauſoleum zukünftigen Andenkens ſteht ſchon leibhaftig vor mir — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechiſcher Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, ſchlug vor, den Berg Athos zu ſeiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt; wahrhaftig, er iſt es weniger als dieſe deutſchen Pfennigſubſkriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ozean ſchläfſt, daß wir Deutſchen für die Schlachten, die du uns abgewonnen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdeſt du aus dem Grabe ſteigen mit der ſtrahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mauſoleum bräche ja zwergig zuſammen! Deine D-moll-Sinfonie aber, Beethoven, und alle deinen hohen Lieder des Schmerzes [und der Freude] dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu ſetzen, und du entgehſt unſerer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euſeb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Karlsbader „Sprudel" verſteinern ließeſt, wäre damit dem Komitee gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie geſehen, die brennende Stirn nie in ſeine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ..... Ich gehe langſam zum Schwarzſpanierhauſe Nr. 200, die Treppen hinauf; atemlos iſt alles um mich; ich trete in ſein Zimmer: er richtet ſich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er ſpricht von ſeinen Leiden. In derſelben Minute wandeln tauſend Entzückte unter den Tempelſäulen ſeiner C-moll-Sinfonie. —

Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn ſo allein ließe, ſich wenig um ihn bekümmere. — In dieſem Moment ruhen die Bäſſe auf jenem tiefſten Ton im Scherzo der Sinfonie; kein Odemzug: an einem Haarſeil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tauſend Herzen, und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchſten Dinge baut ſich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Akkorde der Sinfonie dröhnen: das Publikum reibt ſich in die Hände, der Philiſter ruft begeiſtert: „Das iſt wahre Muſik.“

Alſo feiert ihr ihn im Leben: kein Begleiter, keine Begleiterin bot ſich ihm an: in einem ſchmerzlicheren Sinn ſtarb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tages auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheſchen Verſe geſchrieben ſtehen:

Solange der Tüchtige lebt und tut,
Möchten ſie ihn gern ſteinigen;
Iſt er hinterher aber tot,
Gleich ſammeln ſie große Spenden,
Zu Ehren ſeiner Lebensnot
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vorteil ſollte dann
Die Menge wohl ermeſſen,
Geſcheiter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergeſſen.

Floreſtan.

2.

Sollte aber durchaus jemand der Vergeſſenheit entzogen werden, ſo mache man doch lieber den Rezenſenten Beethovens einige Unſterblichkeit, namentlich jenem, der in der Allgem. Muſ. Zeitung 1799, S. 151 vorausſagt: „Wenn Hr. van Beethoven ſich nicht mehr ſelbſt verleugnen wollte und den Gang der Natur einſchlagen, ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes für ein Inſtrument liefern, welches“ uſw. Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einſtweilen: wie eine Himmelsſonnenblume hat ſich der Name Beethoven entfaltet, während der Rezenſent in einem Dachſtübchen zur ſtumpfen Neſſel zuſammengeſchrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subſkription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „Wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen“; ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument) und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beiden Kirchenbüchern; der Rhein nennt sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besondern Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Komposition am ersten interessiert zu haben. Ich hoffe daher auf drei ....

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer — ich fand kein „J. S. Bach“ .. und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte: Bachs gäb's viele. Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: „Wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat, und unter ihm brauset das Werk, und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter.“— — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich, o liebe Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war dareingegossen, daß du mir selbst gestandest: „Wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen“. Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker, und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen[190]. Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche: Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unserer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Gutenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermütigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen[181] kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann* sich ihrer an, unterrichtete sie, und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber, und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bachs Fenstern, und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohltäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert[182]. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der sie Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostil würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Sinfonien: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher

* Der Kantor der Thomasschule Hiller.

Gigantenſchrift ſeinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in rieſenhafter Form, wie den heiligen Borromäus [illegible]ago Maggiore, damit, wie er ſchon im Leben tat, er über Berg und Be[illegible]chauen könne — und wenn die Rheinſchiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Rieſe bedeute, ſo kann jedes Kind antworten: „Beethoven iſt das" — und ſie werden meinen, es ſei ein deutſcher Kaiſer. Oder wollt ihr fürs Leben nützen, ſo erbaut ihm zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutſchen Muſik" geheißen, in der vor allem ſein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Muſik nicht von jedem zu treiben ſei wie ein gemein Handwerk, ſondern von Prieſtern wie ein Wunderreich den Auserwählteſten erſchloſſen werde — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Muſik in der griechiſchen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eigenes ſein wird! Euſebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Floreſtan zertrümmert, und Euſebius läßt fallen. Gewiß iſt, daß es höchſtes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitsbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Floreſtan, gib auch zu, daß wir unſere Verehrung auf irgendeine Weiſe nach außen hin zeigen müſſen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, ſich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Floreſtan, über die Sache wirfſt, möchte ſich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, ſowie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorſichtig lobe. Vereinigt euch alſo!

In allen deutſchen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademien, Konzerte, Operndarſtellungen, Kirchenaufführungen veranſtaltet werden; auch ſcheint es nicht unpaſſend, bei größeren Muſik- und Geſangfeſten um eine Gabe anzuſprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichſt angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Kaſſel, Hummel in Weimar, Mendelsſohn in Leipzig, Reißiger in Dresden, Schneider in Deſſau, Marſchner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warſchau, Loewe in Stettin, Kalliwoda in Donaueſchingen, Weyſe in Kopenhagen,

Moſewius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Karlsruhe, Dorn in Riga — — ſeht da, welche Reihe würdiger Künſtler ich vor euch ausbreite, und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrigbleiben. Und ſo möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidaliſche Maſſe den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenoſſen eines großen Mannes, wie ſie ſeine Geiſteswerke über alles ehrten, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweiſen bemüht waren. Raro.

---

28. Die Preisſinfonie*.

1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen ſteht, was ſollte ich mich lange beſinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich dieſe Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunſtverein auf die beſte Sinfonie geſetzt hatte[183]. Einig war ich mit mir ſelbſt, daß die Wiener Herren Urteiler dieſes Mal ſich dem neuen in Frankreich blühenden Kunſtgeſchmacke, der auch hier und da ſchon in Deutſchland zu ſpuken beginnt, hinneigen würden[184], und daß ich mir desfalls nur dieſen anzueignen habe. Im Traume geſchieht dies noch viel leichter als im Wachen, und nachdem ich geſchwinder mich umgegoſſen, als ein anderer nur das Hemde wechſelt, fuhr ich fort: „Gluck, der Ritter, als er ſeine »Iphigenia« ſchuf, ſetzte ſich auf friſchgrüne Wieſenmatten, unter deren Blütendolden er ſeine Champagnerflaſchen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtſtille und in öden Sälen eingeſperrt, indes Cimarosa im Saus und Brauſe eines fröhlichen Geſellenſchwarmes die Gedanken zu ſeiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ ſich zu ſeinen Werken durch die Geſellſchaft ſeiner jungen Frau begeiſtern, während Traëtta ſich in den Säulenwald der Dome ſchlich, dort ſich ſeinen Gedanken zu überlaſſen; dem alten Paër floß erſt der Quell ſeiner unerſchöpflichen Weiſen, wenn er ſeinem Freunde gegenüberſaß, und Vater Haydn mußte ſich ſein Perückchen zurechtkämmen und ſich geſchniegelt und geſtriegelt an ſein Klavier ſetzen, um in

* Des Verſtändniſſes der Rezenſion Nr. 2 halber war es nötig, auch obige von Gottſchalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

ſein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um ſich für ſeinen »Romeo und Julie« Gedanken zu ſchöpfen, wogegen Marcantonio Anſoſſi ſich die Tafel mit duftenden Gerichten belaſtete und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Takte ſeiner Begeiſterung verarbeitete. Mozart ſammelte, eine Elfenſeele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die ſtrahlenden, ewig taufeuchten Blüten ſeiner Kunſt, indes Roſſini ſchrieb, wann, wo, wie und wofür man es nur haben wollte, und Paeſiello am liebſten auf der Gedankenjagd im Anſtand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all dieſer Künſtler aber nebſt den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, ſtand auf dem rechten Standpunkt, eine ſolche Sinfonie zu ſetzen wie die, welche mir jetzt im Kopfe ſummt, und wie ſie unſere neuſten Fortſchritte erheiſchen. Dazu muß man den Rabenſtein beſuchen und auf das Hochgericht ſteigen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens ſind längſt ſo oft abgehaſpelt, daß keiner ſie mehr niederſchreiben, geſchweige leſen möchte, daher ſpinnen jetzt die Beluſtigungsſchreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns ſaubergeſchriebene Pulververſchwörungen, Höllenmaſchinen und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunſt gilt dasſelbe, und wir Deutſche ſind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Bardieten (das Wort ſcheint mir für Sinfonien nicht unpaſſend) unſeres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeſchloſſen, daß überhaupt etwas Würziges an dieſen Sachen ſei, und daß ſich die feingebildete Menge dazu hergeben könnte, ſo etwas anzuhören. Eingeſtehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieſer erſt recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in ſeiner Kinderſinfonie tappte, wonach Beethoven in ſeiner Schlacht bei Vittoria ſpürte.

Was vor allem zu beachten, iſt dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gaſthof und den Laden füllt, und daß die Menge ſich nicht allein mit Broten, ſondern auch mit Worten abſpeiſen läßt; Überſchriften ſind uns alſo für unſer Werk nötig, und wahrlich tüchtige; ſtatt aber nun meinen Bardiethelden ſich in Opium übernehmen zu laſſen, ſtatt ihn auf die Galeere zu liefern oder nach dem Blutgerüſte zu fahren, ſtatt überhaupt einen ſolchen mir zu ſuchen, wähle ich ſinnreich bloß einen Namen, der für die ganze Handlung ſchon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungsſatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überſchreiben und drinnen ſo toll drauf-

losſetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Ärger mache. Balzac dann ſei der Fluß, in den dieſe erſte Auftauchung übergeht. Da mengt ſich ſchon luſtiger das Leben, und der Teufel und ein bißchen Tollheit miſcht ſich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; beſonders da ich im nun folgenden Satz, im langſamen, Victor Hugo dagegenſtelle und unter ſeinem Banner einen Totentanz beginnen laſſe, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergeſſen, und damit ich ihn recht liederlich ſetzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geiſtigen Dodekamechana[184a], jener Bajadere des Tages, die mit ihrem ſinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußſatze Sue heraufbeſchwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weiſen ſteigere bis zu dem Flibuſtiergelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehiſchen Wut und Grauſamkeit würze und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengaliſchen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meiſterſtück werden! Mozart und Beethoven liegen ſchon unter mir wie ſtille himmelſpiegelnde Alpenſeen und Haydn wie eine Sennhütte vor mir lawinendonnerndem Gletſcher. Drauflosgearbeitet! Sauer darf ich es mir nicht werden laſſen! Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die ſich die Überflieger zu nennen belieben, wie ſchöpfungskräftige Geiſter über alle Geſetze und Satzungen wegſehen, an denen die gewöhnlichen matt ſich anlehnen und abreiben. Nein, alles ſo obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Beſen zuſammengekehrt, um daß es nur um ſo neuer, um ſo großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten- und Oktavengänge nur friſch ſtehen laſſen wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn niemand weiß noch, was ein gutes Ohr ſich alles gefallen laſſen kann. Die altflorentiniſchen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung ſo kräftiger und vorherrſchender zu machen; Tonſetzer unſeres Schlages ſollen in Stampfmühlen und Eiſenhammern ſchreiben, damit ſie nach dem Gepolter die Süßigkeit einer Weiſe ſchätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer ſchwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten und gerade überſahen, daß Geiſtiges, ſtatt zu fließen, in tauſend Richtungen auf zum Himmel ſpritzt, — wie ſolche, die ihre Geiſtesarmut unter einer gewiſſen Einheit verſteckten, die mir äußerſt vertrakt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will ſich erluſtieren, Neues iſt ſein Begehr, und wenn ſo in meinem Bardiet eine Weiſe nach der an-

deren auftaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhauſens Poſthorn, ſo wird mir die ſchöne Welt Dank wiſſen. Was kann läſtiger ſein für manche, als wenn ſie im Kreiſe von ein paar Gedanken, die freilich oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumſchweben müſſen; indes ſich auf unſere neue Weiſe wie an einer Feſttafel alles, von der Suppe bis zum Nachtiſche zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geiſt iſt die Hauptſache, und den zu zeigen, muß man nicht faul ſein. Iſt man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor ſich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt laſſen, und wie ein Sturm ſo durch den Paukenwirbeler wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte ſchwer halten, wie nötig ſie auch unſereinem werden, aller ſeiner Gedankenwirbel ſich zu entladen; aber gewiſſermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angeſtrengt, außer ſeiner Bahn getrieben, wieder friſch als etwas Neues daſtehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfſchüttelnd in eine unſerer Partituren (Allſtimmen und Stimmenſchall) blicket, ſchwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Klarinette, Klarinette zur Flöte, Horn zur Hoboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und ſchaffe mir derart durch Stimmenverwechſelung die Menge zur tauſendſtimmigen um, und ſo muß mir der Preis werden ſelbſt vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen ſtreuen.“ —

Gott weiß, was ich zuſammengeſetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erſter Blick aus dem Bette fiel gerade auf die Zeitung, die mir ſagte: daß meine Anſtrengung zu ſpät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen ſei. Herzlichen Handſchlag meinem deutſchen Bruder, obſchon ſein Kunſtwerk, das mir noch unbekannt, in einem anderen Geſchmack geſetzt iſt als das von mir entworfene. Auch iſt mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerſchaft ſo ſtark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich iſt es, mit ihnen die Kunſt, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geiſtesſprache rein zu halten, ſtatt ſie hinunterzuziehen in die kotbefleckte Bahn und ſie zur Magd der niederen Leidenſchaften zu machen[185].

2.[186]

Wie unſer ſanfter Gottſchalkiſcher Wedel ordentlich in Wut geraten iſt über den Franken Berlioz! So fromme Dorfküſter, als du, ſind wir freilich nicht alle in der Kunſt, und die Völker beten die Gottheit verſchieden, ja jeder Menſch ſie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menſchen ſchlachtet am Altar oder ſich toll gebärdet wie ein indiſcher Fakir, meint es ebenſo aufrichtig als etwa Haydn, wenn er eine Kirſchblüte darbringt mit demütigem Blick. Gewaltſam wollen wir aber niemandem unſern Glauben aufdringen.

Was nun den Meſſias, den du in der Sinfonie von Lachner anzukündigen hoffteſt, anlangt, ſo irrteſt du leider und könnteſt ſie nur darum lieben, weil von V. Hugoſchem oder Lamennaisſchem Geiſt, der dir ein ſolcher Greuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen iſt, wenn ich ſie auch in etwas den Meyerbeerſchen Halbgeſchöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fiſche uſw. gerechnet werden, die ihrer Geſtaltung halber die Menge wohl eine Weile erſtaunen kann, die in der Tat aber nur die unſchönen Übergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Sinfonie iſt ſtillos, aus Deutſch, Italieniſch und Franzöſiſch zuſammengeſetzt, der romaniſchen Sprache vergleichbar. Von deutſcher Weiſe benutzt Lachner zu den Anfängen, zu kanoniſchen Nachahmungen, von italieniſcher zur Kantilene, von franzöſiſcher zu den Verbindungsſätzen und Schlüſſen. Wo dies mit ſo viel Geſchick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, kompiliert iſt, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man ſich dies aber bis zur Langenweile bewußt wird, wie es auf dem Geſicht des Leipziger Publikums zu leſen war, ſo kann nur die nachſichtsvollſte Kritik nicht geradezu verwerfen. Und dieſe nach allen Seiten hin getriebene Breite iſt es, weshalb ſich die Sinfonie auch nicht einmal beim Publikum einſchmeicheln wird, ſelbſt wenn Kenner und Künſtler das Auge zudrücken wollten. In einem anderen Sinn als jemand ſagte, daß er während des zwanzig Syſteme großen Adagios eines Es-dur-Quartetts[187] von Beethoven ein ganzes Jahr lang geſchwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Sinfonie eine ganze endloſe Ewigkeit hinzubringen. Zu dieſer unnötigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Sinfonie von Beethoven hat 226 Seiten, die Preisſinfonie aber 304) kömmt aber vollends niederſchlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es ſelten finden wird. So bewegt ſich der erſte und zweite Satz durchgehends in dem bekannten,

mit drei Achteln Auftakt anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man ſich vielleicht aus einer Bemerkung im Triozyklus dieſes Bandes entſinnen wird[188]) ſchon viele Komponiſten als Opfer zugefallen ſind. Wäre er etwa wie in der C-moll-Sinfonie von Beethoven durchgeführt, ſo wäre kein Grund da, warum man dem Komponiſten dafür nicht zu Füßen fallen ſollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verſchweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von ſo wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung ſich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Öde und Leere verſchwindet. Dies namentlich im Adagio, deſſen Sinn z. B. in dem erſten Teile des Schubertſchen Sehnſuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt iſt als in dem hundertmal längeren Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenſchwächen, Extravaganzen, ſo ließe ſich darüber ſprechen, beſſern, aufmuntern; hier aber kann man nichts ſagen als etwa „es iſt langweilig“, oder „recht gut“, oder ſeufzen, oder an etwas anderes denken.

Das Beſte, das Friſcheſte enthält der erſte Satz der Sinfonie; in ihm ſpricht ſich doch eine Art Leidenſchaft aus, wenn ſie vielleicht auch nicht auf den poetiſchſten Hebeln ruht. Es meinte ſogar jemand, „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Preis aus, während im Adagio leiſe Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufſteige, die ſich im letzten Satz zur fröhlichſten Zuverſicht verwandele“. Die proſaiſche Bemerkung beiſeite geſetzt, ſo ſcheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umſtänden hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Ängſtliches an ſich haben werden, und daß viele der Bewerber ganz andere Sinfonien erfunden hätten ohne den köſtlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf ſchon vollendete einzuſendende Werke ſetzen, ſo wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem [auch] ſei, ſo müßte man ſich wahrhaft betrüben, wenn ſich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigſtens im einzelnen Originelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben ſollte, — ſchon der edeln Abſicht halber, die doch die Preisausſteller unleugbar hatten, und die auf dieſe Weiſe, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunſt, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeſchlagen iſt. Glaube niemand, daß wir die Sinfonie einem ſtrengeren Maßſtabe unterworfen, weil ſie ſelbſt eine ſo vielen andern vorgezogene, oder daß wir ſie vielleicht auch mit geſpannterer

Erwartung als jede andere Kompoſition angehört und durchgeleſen hätten. Jede Anzeige einer neuen Sinfonie iſt ein Feſt für uns, und nur mit günſtigſtem Vorurteil nehmen wir jedes Werk ſolchen Umfangs in die Hand. Der erſte Satz, voll ſchöner Einzelheiten (wie z. B. einige Creſcendos, die impoſante Melodie der Baßinſtrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchſten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewiſſer harmoniſcher Perioden, gewöhnlichſte Nachahmungen, ſogenannte Roſalien), machte unſere Hoffnung ſchon etwas ſchwankend, zumal wir ſahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weitergegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden erſten Sätze faſt keinen einzigen lebendigen Staккatogedanken brachten, ſo ſahen wir wenigſtens im Scherzo (deſſen Tempobezeichnung beiläufig geſagt ein Druckfehler iſt) auf einen Gegenſatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio ſogar aller Geiſt. Im letzten Satze endlich erſcheinen zwei hübſche Hauptmotive, die gut ineinander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publikums hatte aber bereits ſo ſehr abgenommen, daß ſelbſt die ſtärkſten Maſſen jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und ſo klatſchten einige, was wohl auch der übrigens tadelloſen Aufführung galt: bei weitem die meiſten aber waren der endlichen Erlöſung froh.

---

29. Ouvertüre zum »Märchen von der ſchönen Meluſina«.

Von F. Mendelsſohn-Bartholdy.

(Zum erſtenmal[189] in Leipziger Konzerten gehört im Dezember 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß ſie nicht dahinter kommen können, welche der Ouvertüren von Mendelsſohn eigentlich die ſchönſte, ja beſte. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu tun und zu bebeweiſen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Floreſtan teilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die ſtärkſte), in Fingaller[190] (nicht die ſchwächſte, namentlich beim andern Geſchlechte) uſw. ein. Die der Meluſiniſten möchte man allerdings die kleinſte heißen, da ſie zurzeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutſchland gehört worden iſt, und England, wo die Philharmoniſche Geſellſchaft ſie als ihr Eigentum zuerſt aufführte, nur im Notfall als Reſerve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von ſo feinem Geiſtesbau, daß die bärenhafte Kritik ſelbſt wie verſchämt davortritt und Komplimente machen will. Wie dies ſchon bei der Sommernachtstraum-Ouvertüre der Fall war (wenigſtens erinnere ich mich über ſelbige nur poetiſche Rezenſionen [wär's kein Widerſpruch] geleſen zu haben), ſo jetzt wieder bei der zum »Märchen von der ſchönen Meluſine«.

Wir meinen, daß, ſie zu verſtehen, niemand die breitgeſponnene, obwohl ſehr phantaſiereiche Erzählung von Tieck zu leſen, ſondern höchſtens zu wiſſen braucht: daß die reizende Meluſine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem ſchönen Ritter Luſignan und ihn unter dem Verſprechen freite, daß er ſie gewiſſe Tage im Jahre allein laſſen wolle. Einmal bricht's Luſignan — Meluſine war eine Meerjungfrau — halb Fiſch, halb Weib. Der Stoff iſt mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebenſowenig, wie bei der Ouvertüre zu Shakeſpeares »Sommernachtstraum«, in dieſer einen ſo groben hiſtoriſchen Faden fortleiten wollen*. So dichteriſch Mendelsſohn immer auffaßt, ſo zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des ſtolzen ritterlichen Luſignan und der lockenden hingebenden Meluſine; aber es iſt, als führen die Waſſerwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten ſie wieder. Und hier mögen wohl in allen jene luſtigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantaſie ſo gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund voll ſchießender Fiſche mit Goldſchuppen, voll Perlen in offenen Muſcheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menſchen genommen, voll ſmaragdener Schlöſſer, die turmhoch übereinander gebaut uſw. — Dieſes, dünkt uns, unterſcheidet die Ouvertüre von den früheren, daß ſie derlei Dinge, ganz in der Weiſe des Märchens, wie vor ſich hin erzählt, nicht ſelbſt erlebt. Daher ſcheint auf den erſten Blick die Oberfläche ſogar etwas kalt, ſtumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt ſich deutlicher durch Muſik als durch Worte ausſprechen, weshalb auch die Ouvertüre (wir geſtehen es) bei weitem beſſer als dieſe Beſchreibung [davon]. —

Was ſich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die muſikaliſche Kompoſition ſagen läßt, beſchränkt ſich auf das, was ſich von ſelbſt verſteht — daß ſie von einem Meiſter

* Ein Neugieriger frug einmal Mendelsſohn, was die Ouvertüre zur »Meluſine« eigentlich bedeute. Mendelsſohn antwortete raſch: „Hm — eine Mesalliance.“

in Handhabung der Form und der Mittel geſchrieben iſt[101]♡. Das Ganze beginnt und ſchließt mit einer zauberiſchen Wellenfigur, die im Verlauf einigemal auftaucht, und hier wirkt ſie, wie ſchon angedeutet, ſo, als würde man vom Kampfplatze heftiger menſchlicher Leidenſchaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfaſſende Element des Waſſers verſetzt, namentlich da, wo es von As durch G nach C moduliert. Der Rhythmus des Ritterthemas in F-moll würde durch ein noch langſameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anſchmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Meluſine erblicken. Von einzelnen Inſtrumentaleffekten hören wir noch das ſchöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Akkorde bildet, — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouvertüre im Sechsachteltakte geſchrieben, woran wohl das zu raſche Tempo der erſten Aufführung, die ohne Beiſein des Komponiſten ſtattfand, ſchuld war. Der Sechsvierteltakt, den wir dann in der Partitur ſahen, hat allerdings ein leidenſchaftloſeres, auch phantaſtiſcheres Anſehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indes dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es ſcheint dies vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in dieſem Falle nur ausſprechen, nicht als richtig beweiſen können. So oder ſo geſchrieben bleibt die Ouvertüre, wie ſie iſt. —

---

30. Kritiſche Umſchau.

I.

Ouvertüren.

Erſte Ouvertüre von J. W. Kalliwoda, W. 38.
Zweite Ouvertüre von demſelben, W. 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakteriſiert. Wie die politiſche kann man die muſikaliſche in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klaſſiker teilen. Auf der Rechten ſitzen die Alten, die Kontrapunktler[102]♡, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygiſchen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klaſſe hervorſtechen. Im Juste-Milieu ſchwankt jung wie alt vermiſcht. In

ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Sinfonien sind Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiten. Sonst hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouvertüren gutgeheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Konzert abzumachen, — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.

Das erste Violinthema der ersten Ouvertüre ist in der Art, wie sie durch Spohr und Weber bei Marschner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht neu, aber gut singend. Der Mittelsatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch kontrapunktisch. Etwas zu kurz abspringende Kadenz in der Wiederholung des ersten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponierten Übergangwendung nach dem zweiten hin. Anspannung durch ein più mosso. — Die zweite scheint nur eine Zwillingsschwester der ersten, sonst freundlich genug mit italienischen Augen sehend. Hat man über die eine gesprochen, so läßt sich wenig über die andere sagen. Als schöner ist das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio sind keine, sondern Triolen. Wie oft soll man auf den Unterschied aufmerksam machen[193]!

J. Moscheles, Ouvertüre zu Schillers »Jungfrau von Orleans«. W. 91.

Die Armut der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten: diese Ouvertüre gehört zu unsern und nicht nur unter den Kompositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — soviel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publikum dieser gebildeten Stadt sich teilnahmloser bezeigte, als die Komposition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten viele an die Schillersche prächtig kostümierte Tragödie, während unsere Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessieren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer, als läse ich in einer

alten Ritterchronik, die sauber mit gotischen Buchstaben geschrieben und altertümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Komponisten selbst wie wehmütiger ums Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Klarinetten von oben herab rufen — derselbe Augenblick, wo die Schillersche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" usw. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demütige Heldenjungfrau, den ritterlichen Talbot u. a. erkennen können. Hier tut bei jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden alle übereinstimmen, daß die Ouvertüre kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouvertüre zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als bloß feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resigniert, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

H. Marschner, große Festouvertüre (in D). W. 78.

Vor Marschners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouvertüre tun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouvertüren, in denen $^1/_4$ italienisch, $^1/_4$ französisch, $^1/_8$ chinesisch, $^3/_8$ deutsch und die Summe null ist, nicht auch noch von unseren besten Komponisten kultiviert werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlichgesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken über das »God save the king« (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisiert erscheint) ganz andere erblicken als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht.

H. Berlioz, Ouvertüre zur »Heimlichen Feme« (in F). (Ouverture des »Francs-Juges«.) W. 3.

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Kompositionen zu Goethes »Faust«, zu Moores Gedichten, zum »König Lear«, zum »Sturm« von Shakespeare, zu »Sardanapal«, zu »Childe

Harold« von Lord Byron. Von der obigen Ouvertüre weiß ich nicht, ob ſie eine freie Konzertouvertüre iſt oder ein Drama einleiten ſoll[194]. Indes bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter ſcharf genug. Sie iſt, wie ſich der Leſer aus einer früheren Lebensſkizze über Berlioz entſinnen wird, in einer kritiſchen Epoche ſeines Lebens entſtanden und trägt davon die Spuren. Freilich iſt das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Komponiſt den Arrangeur gerichtlich belangen könnte[195], und allerdings mag ſich wohl keine Orcheſtermuſik ſchwerer zu einem Arrangement eignen als Berlioziſche. Soviel aber die Phantaſie das Orcheſter nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es ſich wohl der Mühe eines deutſchen, die Ouvertüre aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der franzöſiſchen Muſikſchulen, der Auberſchen und dieſer, daraus zu ſehen. So federleicht Scribiſch jene, ſo ungeſchlacht polyphemiſch dieſe. Kantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonien und über Sansculottismus ſchreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouvertüre etwa mit der Mozartſchen zum »Figaro« vergleichen zu wollen. In der feſten Überzeugung jedoch, daß gewiſſe Schulbanktheoriſten viel mehr geſchadet als unſere praktiſchen Himmelsſtürmer, und daß Protektion elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet als Auszeichnung ſolcher poetiſcher Extravaganz, fordern wir zugleich ein für allemal unſere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinſicht der Kompoſitionen von Berlioz mit unſrer kritiſchen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, ſondern im voraus geſagt, daß etwas von Genie in dieſem Franzoſen geſteckt[196].

II.

Konzerte für Pianoforte mit Orcheſter.

E. H. Schornſtein, erſtes Konzert mit Begleitung des Orcheſters. 1ſtes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt ſtände, wäre der Schüler Hummels zu erraten geweſen. Warum aber ſolche Zuſätze, die nur auf Vergleiche zwiſchen Lehrer und Schüler führen? Mag es beſcheiden ſein, ſo geht es doch die Öffentlichkeit und die Kritik nichts an, die ſich dadurch weder zum Für noch zum Wider beſtechen läßt und ſich an die Selbſtändigkeit der Leiſtung allein zu halten hat. Solange aber überhaupt der Künſtler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Überzeugung hegt, daß er damit nicht bloß die Maſſe vermehre, ſondern auch geiſtig bereichere, ſo lange warte und arbeite er noch. Denn was

hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Konzert; indes besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozartschen Schule und namentlich in den Hummelschen Kompositionen so bewundernswerte Schönheit der Form finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier, sondern als wirklich dem Komponisten eingebornen Sinn für Verhältnis und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zu einem noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Komponist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht.

Der Beisatz „erstes" Konzert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich, wie gesagt, nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Konzertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen, noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Überall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, das die Konzeption des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Akkompagnements zu Gesangstellen, Kolorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt wohl hier und da einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein. Dem Kom-

poniſten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitſchweifig ſein würde, alles gern nachweiſen[197]; glaube er nur, daß, wo die Phantaſie nicht ausreicht, der Verſtand noch Erſtaunliches zuwege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Komponiſten einſchüchtern, ſo geben wir ihm einen andern, ſcheinbar faſt entgegengeſetzten Rat, den, ſich nicht zum Schaffen anzuſtrengen, nicht täglich zu komponieren, ſondern durch Ruhe die Kräfte zu ſammeln, das Bedürfnis, ſich mitzuteilen, zu ſteigern und dann ohne Zögern ſich ſeinem guten Geiſte hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Komponiſten, die, wenn man ſie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebtennamen abwickeln, mit einigen Sinfonien anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie ſolches zuletzt bankerott machen werde, ſo bekömmt man zur Antwort, daß man ſich heutzutage in allen Genren verſuchen müſſe u. dgl. — oder am häufigſten gar keine. Verzichte aber unſer Komponiſt auf dieſen Ruhm der Produktivität und gebe er, da er die Kräfte dazu beſitzt, ſtatt mehrerer matten ein geſundes, wohlgeratenes Werk.

Theodor Döhler, erſtes Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 7.

Vier Fünftel der neuſten Konzerte, von denen wir unſern Leſern noch berichten werden, gehen in Moll, ſo daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonſyſtem verſchwinden. Als ich nun beim Aufſchlagen des Döhlerſchen Konzerts A-dur, die Tonart, die vor allen überſtrömt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel ſchon im voraus Lorbeerzweige fand, ſo hoffte ich endlich einem freundlichen Menſchen zu begegnen, der mir vieles von dem ſchönen Italien, wo er ſo lange gereiſt, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch ſchon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite ſpielte, einige hoffende Blicke auf die nebenſtehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr, und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugnis geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunſt habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geſchenkt, wenn auch keine verſchwenderiſchen, weshalb er um ſo beſſer hauszuhalten. Denn ſchreibt jemand ein luſtiges Rondo, ſo tut er recht daran. Bewirbt ſich aber jemand um eine Fürſtenbraut, ſo wird vorausgeſetzt, daß er edler Geburt und Geſinnung ſei; oder, ohne überflüſſig bildern zu wollen, arbeitet jemand

in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt. Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tageskomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Wertvolleres zu liefern. Mutet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Komponisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt, noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsere Bitte in Betrachtung ziehe: auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsere jungen, kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch seine Komponisten dazu, so daß es gar nicht nötig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Überläufer gemessen werden. Wollt ihr aber dort für euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch du, lustige Kaiserstadt, die du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den Deinen zählen magst, erinnere deine jungen Künstler öfter daran, daß in deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß du sie in deiner liebenswürdigen Bonhommie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

K. E. Hartknoch, zweites großes Konzert mit Begleitung des großen Orchesters. W. 14.

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Tätigkeit eines Talents gebrochen, das sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Konzert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft; einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig, und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtnis empfehlen; — indes kann auch die ein-

getretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten, mehr zu sehen, als das Konzert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt, und tat er es fast zuviel, so daß oft eines das andere erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was seiner Meinung nach diesem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einesteils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, andernteils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Mut einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücke heraus, setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Durtöne zu bringen, und gibt so einen unangenehmen halben Eindruck, gegen den sich das Ohr des Komponisten nur durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Durschluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von neuem auf, wo sich die Stimmung leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie der Hausfrau Molières[198], d. h. jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierrat oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Takte später vermute, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des

H-moll-Konzertes von Hummel, seinem Lehrer, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige Reminiszenz immer besser als eine verzweifelte Selbständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in G-moll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt ebensosehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anstatt von System 5, Takt 1 gleich in das Tutti zu springen. Offenbar tat er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen, und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den inneren Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indes hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt, und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimat getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's, als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Konzert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören gibst, die dich darum bitten — das heißt, recht oft.

Jonathan.

Sigismund Thalberg, großes Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 5.

Die Kompositionen Thalbergs sind in diesen Blättern immer mit einer besonderen Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Kompositionstalent vermuteten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehen drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in diesem Konzertzyklus urteilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Konzert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur

Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „Vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalbergs späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Komponisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Komponisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens, und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeitlang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

H. Herz, zweites Konzert mit Orchester. 74stes Werk.

Über Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark ins Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgendjemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn, als amüsieren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der lustigste Elegant, der niemandem einen Finger krümmt als zum Spielen und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wut klassischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unklassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Ent-

fernung von der Sonnennähe der Kunſt richtig taxiert und ihm durch ihr Geſchrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er ſelbſt gar nicht denken konnte, ſo wäre dieſer künſtleriſche Schnupfen ſchon längſt überſtanden. Daß er aber jetzt mit Rieſenſchritten ſeinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publikum wird zuletzt ſelbſt ſeines Spielzeugs überdrüſſig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob ſich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Mut, ſie anzuwenden. Und wie etwa in einem geſellſchaftlichen Kreis, wo vorher franzöſiſche, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geiſtreicher eintritt, ſo daß ſich jene verdrießlich in eine Ecke zurückziehn und die Geſellſchaft aufmerkſam dem neuen Gaſte zuhorcht, ſo iſt's auch, als könnte Herz gar nicht mehr ſo friſch parlieren und komponieren. Man ſetiert ihn nicht mehr ſo, er fühlt ſich unbequem und geniert; es will nicht mehr ſo klappen und klingen: er arbeitet, Jean Pauliſch zu reden, mit Blechhandſchuhen auf dem Klaviere, da ihm Überlegnere über die Schulter hereinſehn und jeden falſchen Ton bemerken und auch übriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergeſſen, daß er Millionen Finger beſchäftigt hat, und daß das Publikum durch das Spielen ſeiner Variationen eine mechaniſche Fertigkeit erlangt, die ſchon mit Vorteil auch anderweitig und zur Ausführung beſſerer, ja ganz entgegengeſetzter Kompoſitionen zu nützen iſt. Wie wir alſo überzeugt ſind, daß, wer Herziſche Bravourſtücke beſiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er ſie ſonſt verſteht, um vieles leichter und freier ſpielen kann, als es ohne jene Fertigkeit ſein würde, ſo wollen wir guten Mutes unſern Schülern zur rechten Zeit, obwohl ſelten, Echt-Herziſches zu ſtudieren geben und, wenn ein ganzes Publikum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „ſuperb" ruft, mitausrufen: „Dies alles hat ſein Gutes auch für uns Beethovener."

Das zweite Konzert von Herz geht aus C-moll und wird denen empfohlen, die das erſte lieben. Sollte an einem Konzertabende zufällig eine gewiſſe C-moll-Sinfonie mitgegeben werden, ſo bittet man, ſelbige nach dem Konzert anzuſetzen.

F. Kalkbrenner, viertes Konzert mit Orcheſter. W. 127.

Zweierlei rüge ich beſonders an Konzert-Konzertkomponiſten (kein Pleonasmus), erſtens, daß ſie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unkonſtitutionell genug, da doch das Orcheſter die Kammern vertritt, ohne deren Zuſtimmung das Klavier nichts unternehmen

darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsere Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schweren, einen zerrissenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich musikalische, die so sein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fußschmerzen), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe, und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

$$\begin{matrix} 7? & & 5 \\ 5 & & 3 \end{matrix}$$

X-dur nach X + I-dur*,

zu der sich namentlich jüngere Komponisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen, wie weiter, und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Übergangs kraus und stark auf und nieder gegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Überraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den HH. Döhler[199], Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zugute halten, niemals aber einem Maëstro wie Kalkbrenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Überraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehre Male so moduliert, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Kompositionen Kalkbrenners gewesen, so wäre es unwahr; ebensowenig wie ich leugne, daß ich sie [in jüngeren Jahren] zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affektierten Tiefsinne findet, der uns seine späteren

---

* Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Akkorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

$$\begin{matrix} 7? & 7? & & 5 & 5 \\ 5 & 5 & & 3 & 3 \end{matrix}$$

X = C, so wäre X + I = Des.

G. Weber (irre ich nicht) hat etwas Ähnliches in seiner Theorie vorgeschlagen.

größeren Kompositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das D-moll-Konzert seine höchste Blüte war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswert bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Mut nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltenen Falle, daß ein älterer bekannter Komponist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vorliegenden Konzert unverkennbar den Einfluß der jungen romantischen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der anderen neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publikum probieren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein »con disperazione« in seine Klavierstimme schrieb — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glacéhandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Klaviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest, als er kann — und erfreue er uns immerhin von neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an als seine vierstimmigen fugierten Takte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte usw. $\frac{200}{V}$.

F. Ries, neuntes Konzert mit großem Orchester. W. 177.

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis-moll-Konzert geschrieben und

kann ruhig auf seinen Lorbeeren schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. h. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn er sich in ihnen zeigt, noch immer so wohltut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Konzert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinsicht auf Vorschritte, weder des Komponisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck, alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Über solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Teilnehmenden, welche dies eben lesen, von demselben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspunkte zwischen dem Konzert eines alten Meisters und jener blauen ruhigwogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

W. Taubert, Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 18.

„Wollte jemand an diesem Konzert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte als die Fehler der neusten Zeit", so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im Oktober 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert sein Konzert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler aufsässig war, auf den das Konzert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, worum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündnis sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indes aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Komponisten richte ich aber von neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Konzertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag

gibt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Konzert selbst!

Allegro, E-dur, $^6/_8$-Takt, Hörnerklänge von weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den »Teufelselixieren« malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldessuß. Was Dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmut, wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Konzert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Klassische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuster Zeit schreien, uns ein Mozartsches Konzert entgegenhalten und keuchen, das sei klar und herrlich, woran noch gar niemand gezweifelt, dann sind solche Taubertsche Konzerte gut, die erste Wut zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch komponieren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus besehn — was könnte man dem Konzerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehen — und besitzt das Konzert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andere Eigenschaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Kontraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neusten Standpunkt aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Wert als z. B. Bänder, eine tüchtige Komposition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort", sagte unser Dorfküster Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur[201] vor sich. Mit einem Konzerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar tun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immer-

währender Aufbietung, neue zu erfinden, zu viel des Schlimmen, wir Deutschen aber zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Konzert, als das ganze Prinzip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen[203]▽. Wollen wir Konzertkomponisten aber unsern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in allem nachtun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche. Um auf unsern ehrenwerten Komponisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso usw.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, seiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas Unmodisches und dazu Steifffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Konzertpublikum nicht mehr goutieren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas. So unpassend es mir immer geschienen, in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiszenzen oder Ähnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Konzerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in G-moll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weswegen ihre Ähnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntnis ihrer Arbeiten während derselben zu vermuten steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb sich der andere sputen mußte, einen so rüstigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen.

Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tuttis mit dem ganzen Thema a*, 2) den Trugkadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Teiles c, 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d, die bei Taubert zart und flüssig, bei Mendelssohn schroffer, aber auch effektvoller. Im Andante dominiert bei Mendelssohn das Violoncell, bei Taubert die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e; beide fangen den letzten Satz rezitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem früheren Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonstwie, so bleibt trotzdem Tauberts Konzert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, so vortreffliches und in sich selbständiges Werk, daß selbst L. Berger, der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein paar Konzerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe tun und zu unsern |guten|[203] Klavierkonzerten die Titel dieser beiden in gleiche Schönheitslinie setzen.

John Field, siebentes Konzert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Rezension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare [des Konzertes] für ihre Leser beizulegen, und freilich eine teure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint, wer lobe, stelle sich gleich, so soll auch er recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen, und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu rezensieren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byronschen Stanzen reden, so englisch

---

* a)	Mendelssohn	S.	5	System	4.	Taubert	S.	3	System 4.
b)	„	„	11	„	2.	„	„	6	„ 7.
c)	„	„	14	„	5.	„	„	9	„ 2.
d)	„	„	15			„	„	9	
e)	„	„	18	Schluß.		„	„	15	Schluß.
f)	„	„	29	System	2.	„	„	23	System 2.

(im Doppelſinn) finde ich das Konzert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeſchlagen, man ſollte ſie ſehn! — gebräunt, als hätte ſie die Linie paſſiert — Noten wie Pfähle — dazwiſchen aufblickende Klarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondſchein-Notturno „aus Roſenduft und Lilienſchnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der »Schöpfung« den Aufgang des Mondes ſah und dabei ſtereotypiſch ſich die Hände reibend ſelig ſagte: „Der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgeſtrichenen Takten und drüber mit langen Buchſtaben »cette page est bonne«, — ja freilich iſt alles bon und zum Küſſen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenſchönheit, zum Küſſen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßſtangen! Eure Schulbänke habt ihr erſt aus dem Zedernholz des Genies geſchnitzt und nicht einmal; tut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; ſeid Fielde, ſchreibt was ihr wollt; ſeid Dichter und Menſchen, ich bitt' euch[204]!

J. Moſcheles, fünftes Konzert mit Orcheſter. W. 87. Sechſtes Konzert (Concert fantastique) mit Orcheſter. W. 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchſtaben mehr als das des Lobes, daher auch dieſe Kritik kurz und klein im Verhältniſſe zur Vorzüglichkeit der beiden Konzerte. Wir haben ſie viele Male von ihrem Meiſter ſelbſt gehört und dabei von neuem die Erfahrung gemacht, daß niemand, auch nicht der geübteſte, gebildetſte Muſiker nach bloßem Hören ſich ein durch und durch treffendes Urteil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, ſehr ruhigen und gemeſſenen Vortrage des Komponiſten, daß dieſe Werke, die doch ebenſo wie ſeine früheren und nur dunklere Funken ſprühen, nicht ſo packten, als ſie von einem Begeiſterten geſpielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Kompoſitionen phantaſtiſcher Art gewönnen und wirkten durch eine gewiſſe Derbheit im Vortrage weit ſchneller als durch modiſche Sauberkeit und Glätte der Virtuoſität, wie man ſie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preiſenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenſcher Quartette vorwarf. Die letzteren Kompoſitionen von Moſcheles entkleiden ſich aber zum Kunſtvorteil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, ſollen ſie faſſen und gefaßt werden, vorzüglich einen muſikaliſchen Menſchen, der ein

Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponieren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße teilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Konzert in F und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, seine geschliffene zur Schau stellte: der bessere Musiker ward aber im ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es-dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Komponist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündnis reichen, — die Blütenzeit, in der das G-moll-Konzert und die Etüden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Klaviertonsetzer [der Gegenwart] anschließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetische Tendenz der Komposition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Konzert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische". Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über ihnen lagert, und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo anders her. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen E-moll-Adagio des fünften Konzerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo man hin[ein]greift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt, dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust atmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle*,

* Seite 16 zu Anfang.

wo das Orchester mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: „Das habe ich gewollt." Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugieren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und das Klavier es wiederholt. Überhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Übergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moscheleisisch ist alles: Moscheles zumal besitzt gewisse Stileigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn raten könnte*. Doch wünschten wir die Baßakkorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Dezime) und die folgende Melodie (System 3, Takt 3) vielleicht eine Oktave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Konzert besteht aus vier, ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohltuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleineren Konzertstücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagios und ein brillanter Schluß die des Rondos verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form enthält das phantastische Konzert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Teil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antik-romantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas ge-

* Seite 18, System 5 zu 6, S. 29, letztes System, S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Komponisten in kleinen Beispielen einzelner Takte zeigen können.

zwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Ähnlichkeit mit dem der Ouvertüre zur »Jungfrau von Orleans«, was wir anführen, damit ſich andere nicht wie wir zu beſinnen brauchen, wo ſie die Stelle ſchon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten ſpielt, könnte ebenſogut von Bach ſein. Das Ganze ſchließt, wie Meiſter der Kunſt pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude ſehen wir dem neuen »pathetiſchen Konzert« dieſes Künſtlers entgegen und dann auch einem neuen Zyklus von Etüden, worum wir ſchon früher baten[205].

F. Chopin, erſtes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. W. 11. Von demſelben, zweites Konzert für das Pianoforte mit Orcheſter. W. 21.

1.

Sobald ihr überhaupt Widerſacher findet, junge Künſtler, ſo wollet euch dieſes Zeichens eurer Talentkraft freuen und dieſe für umſo bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den ſehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden beſſern Strohhalm hätte danken ſollen, ſelbſt die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn ſie nicht von produktiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achſelzuckend anſtand, ja daß einer[206] ſich zu ſagen erkühnte, Chopins Kompoſitionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt, und ſteht der Barrikadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, ſo doch ſicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffelzeitung[207] erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir leſen ſie nicht und ſchmeicheln uns, hierin einige wenige Ähnlichkeit mit Beethoven zu beſitzen — ſiehe Beethovens Studien, von Seyfried herausgegeben —), die uns alſo zuweilen unter der Maske anlächeln ſoll mit ſanfteſtem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins »Don Juan«-Variationen geſchrieben, lachend gemeint, er, der Mitarbeiter, habe wie ein ſchlechter Vers ein paar Füße zuviel, die man ihm gelegentlich abzuſchneiden beabſichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinſchen F-moll-Konzerte komme, deſſen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was iſt ein ganzer Jahrgang einer muſikaliſchen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was Magiſterwahnſinn gegen dichte-

rischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich euch wert, getrautet ihr euch nicht, solche Werke selbst zu machen, als über die ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Konzert, an das wir sämtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, — die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal, fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen!

Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er imstande, obiges eine Rezension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zuteil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einesteils in der Angstlichkeit, die einen bei einem Gegenstande befällt, über dem man am öftesten und liebsten mit seinen Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — anderenteils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Kompositionen nicht einen anderen, aber einen höheren Weg ein-

zuschlagen scheint, über dessen Richtung und mutmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen. . . .

Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Tätigkeit ohnmöglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fließende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Stil Mozarts dem einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Konzertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies tun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrien: „Seht die Frechen!" Andere aber im Rücken der Angreifenden: „Des herrlichen Mutes!"

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen anderen kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität, und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen [Trauer]gewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach, und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein

gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Exzentrizität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu spezielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder in Mozart begrüßen.

Ich sagte: „Nach und nach"; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber je mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Teil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntnis beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unserer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloß verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von anderen fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist[208], — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebensowenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könnte, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene tätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Produktivität und Reproduktivität zur Künstlerschaft den höheren Zielen der Kunst immer näher gekommen werde[209].

Eusebius.

III.

Trios.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethovensches heißen! — so doch zu einem

Trio von J. Rosenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 2.

Nehme man die Tonart E-moll, den verschränkten Dreivierteltakt, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende, verstehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenrot, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Komponisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschoß errungen, beizählen, und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unseren Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Gibt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Nachwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach außen zu bringen wüßte; „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigentümlichen Stil, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies tut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich im Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den anderen, nun einmal nicht gleichtun können; es scheint dies eine abgeschlossene Art von Musik, und man wird auf neue Mittelsätze anderen Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele, und dies sei ein großes Lob[210].

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, soweit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältnis stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Kompositionen bald nachfolgen lassen soll. —

Trätest du, lieber Leser, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausweg findet, — — so empfändest du, was ich beim Übergang vom Rosenhainschen Trio zu einem von

A. Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 47.

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrtum, daß ich, nur wenige Bohrersche Kompositionen bisher kennend, ihn den gemeinhin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja, daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den ersten Punkt anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen so verwilderten Schreibstil stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Komponist künftig sich stecken möge, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämtlichen Sätzen: sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter, und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wütend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rat und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in C-dur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt und, von einem Bohrerschen Kleeblatt[211] getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35, System 4) war er auf dem Punkt, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris, vor Franzosen gespielt, wird diese Komposition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Rezension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Teilnahme und eine gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies jemand, dem z. B. Beethovensche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clair-obscur sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Komponisten nicht an Ideen, aber am inneren Gesangleben entweder mangelt, oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kömmt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann ins Blinde hinein und erwischt so greuliche Harmonien, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig E-moll, A-moll, Es-moll, H-moll, F-moll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentmäßig behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Klavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Klaviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Klavierspieler sollte dem Komponisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wiedererkennen sollte.

Dies iſt die Anſicht über das Trio, welcher der Komponiſt zum wenigſten nicht vorwerfen kann, daß ſie ſich ohne Teilnahme ausgeſprochen habe. —

Wenn man von einer Kompoſition verſichern kann, daß ſie beinahe unverbeſſerlich im harmoniſchen Satze, gefällig im melodiſchen, hier und da leicht kontrapunktiſch verflochten, daß ſie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters ſei, ſo viel Spohrſche Beitöne auch den Grundton manchmal ſchwächen, ſo iſt damit immerhin viel gelobt, und man denkt dabei gleich an Herrn A. Heſſe, deſſen 56ſtes Werk ein Trio in der beliebten Inſtrumentenzuſammenſetzung iſt und allenthalben gern gehört werden muß. Es läßt ſich über ſolche mit Routine und techniſcher Meiſterlichkeit gefertigte Kompoſitionen nicht viel ſagen, als daß man ohne Anſtoß wie über einen Plan über ſie hinweggleitet, und muſikaliſche Zeitſchriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott ſei Dank noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der ſogenannten Feldtonart Es-dur ſeinen goldenen Konvenienzweg zwiſchen Schmerz und Ausgelaſſenheit, wenngleich ich von letzterer wenigſtens im Scherzo etwas zu ſpüren wünſchte, was ja dazu erfunden, um ſich auszuſprudeln vom Champagnergeiſt. Nach dem Larghetto werden wir alle übereinſtimmen, daß es, ſchon Spohriſch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrſchen Spiegelbild aufſteht. Wir möchten das lieber weg. Herr Heſſe hat Kraft und Jahre genug, als daß er ſich noch an ein Vorbild und dazu an ein ſo blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber tun wir es an Beethoven, unter deſſen Mantel ſich noch Tauſende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße ſtehen der erſte und letzte Satz da, nirgends aber ſo, daß man, wenn man den Titel nicht geſehn, nicht auch auf andere Verfaſſer ſinnen könnte.

Es läßt ſich eben über ſolche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von ſo bedeutenden kontrapunktiſchen Kenntniſſen ſie nicht mehr merken läßt, — zwar will ſich im letzten Satz eine Fuge auftun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen laſſen wollte, daß ſie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Komponiſt zu jenen Talenten, die immer klarer und durchſichtiger abquellen, je mehr ſie arbeiten im geheimnisvollen Schacht des Kontrapunktes, während andere wohl Elefantenzähne, Perlen in

Schalen, versteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trios[212]! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trios, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Komposition bis zum Schluß, oder kulminierte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber, gleich auf der andern Seite überfällt den Komponisten ein Rhythmus, den wir freilich alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben — derselbe, mit dem Beethoven seine C-moll-Sinfonie anfängt[213], — und ich sah voraus, wie sich Komponist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf Seite 4 im letzten System ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand, und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italienischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Makulatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheißen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt, der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz usw. hintun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Komponist überhaupt zu waffnen[214].

Wenig fehlte, und es läge ein zweites Opfer jenes C-moll-Sinfonierhythmus in dem Trio* des Herrn J. Louis Wolf vor uns. Wer er sonst ist, und wo er lebt, weiß ich nicht; aber sein Trio ist

* Werk 6.

gut und fließt ſo leicht, proſaiſch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte abſaufen können; ja ein muſikaliſch Bewanderter wird alle vier Takte vorher mit ziemlicher Gewißheit vorausſagen, wie es kömmt, und wohin es ſich wendet.

Wie meiſtens, ſo iſt auch hier der erſte Satz der bedeutendſte; zwar packt, wie ſchon bemerkt, den Komponiſten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht ſo, daß nicht noch andre Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in As-dur im Viervierteltakt, hübſch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydnſchen Anfang und will nirgends mehr als Rondo ſein.

Im Baue ſehen ſich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen ſich jedenfalls zu ſehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Teile, deren letzter die transponierte Wiederholung des erſten iſt; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber ſpinnt es ſich tiefer ein. Und ſo blickt denn aus allen Seiten dieſes Heftes ein wohlwollender, heiterer Charakter, der ſich in Erinnerungen an die Mozart-Haydnſche Periode ergeht. Da das Trio aber erſt das ſechſte Werk des Komponiſten, ſo ſteht zu hoffen, daß er weiterſtrebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei ſei es in heutiger Zeit abgetan, würde ſehr zurückbleiben. Die höchſten Berge ſind noch immer nicht erſtiegen worden, und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen. —

Wir kommen zu einer ſehr freundlichen Kompoſition, einem (wie Wedel will) Gedreie von Ambroſius Thomas* — ein Salontrio, bei dem man ſchon einmal lorgnettieren kann, ohne deshalb den Muſikfaden gänzlich zu verlieren; weder ſchwer noch leicht, weder tief noch ſeicht, nicht klaſſiſch, nicht romantiſch, aber immer wohlklingend und im einzelnen ſogar voll ſchöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgeſange des erſten Satzes, der aber im Dur viel von ſeinem Reiz verliert, ja ſogar gewöhnlich klingt — ſo viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen ſich alle Sätze durch Kürze und Zartheit aus; im erſten erſcheint ſie ſo gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorſchein kömmt, dafür aber ein kleiner melodiſcher Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geſchickt ein. Über dem letzten ſteht „Finale“, Rondo wäre richtiger. Franzöſiſche Leichtig-

* Werk 2.

keit und deutsche Schule findet man auch hier. Der Komponist hat sich zu hüten, daß er nicht ins Süßliche und Weibische verfalle, wogegen sich ja leicht zu schützen ist durch längeres Hinausschauen an Ernsteres. Tu' er letzteres manchmal!

Unverzeihlich wär's, wenn ich Triozirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der unliebenswürdigste unserer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trios geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachtun möchte und oft nachtut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in B-dur, das zweite in Fis-moll, das dritte in E-dur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehn.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urteilen, da ich nur das in E-dur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich beiseite, und las ich anders recht, so stand auf ihren Gesichtern etwa: „Das ist ein sonderbarer Kauz, der Hiller" u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor, und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere aus Furcht, nicht schnell genug ins Publikum zu kommen, von umfangreicheren ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänzlich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trios zum Lobe noch viel hinzutun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden anderen scheinen matter und zugleich forcierter, als ob er gerade drei Trios fertig hätte machen wollen. Doch soll das niemand abhalten[215], sie beiseite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappierenden findet sich auch

hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Triozirkel und andere auf diese früheren Werke Hillers aufmerksam zu machen[216]!

Mitten unter den Musikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigstens glaub' ich es), ein Herr Baron Karl August v. Klein, den man nicht rauh anlassen darf, zumal er es redlich mit der Kunst meint und, der Himmel weiß es, so bescheiden und zaghaft komponiert, daß man ihm immer zurufen möchte, sich nicht zu sehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig gestehen, so scheint mir in seinem Trio[217] eine pedantische schulmeisterliche Hand zu sehr gestrichen und gehauset zu haben. Wäre dies nicht, und hätte Herr v. Klein alles nach eigenem System so dünn und dürftig gesetzt, so treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affektation. Mit Grün und Blau läßt sich allenfalls eine Blume malen, auf Tonika und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landschaft aber muß man mit allen Farben frei zu schalten wissen. Greife er also beherzt in die Tasten: ein unterlaufender falscher Ton wird durch einen starken Gedanken rasch übertönt. Leider ist aber trotzdem sein Werk nicht einmal korrekt geworden und verrät überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatisch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Oktaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Musik von Engeln und zwar der himmlischsten Quinten voll, und dies kam, wie sie mir versicherten, nur daher, daß sie niemals Generalbaß zu studieren nötig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verstehen.

So sehr nun, wie gesagt, der Verfasser an Geist wie Hand noch von den Stricken und Ketten der Schule zusammengepreßt scheint, so blickt doch ein tüchtiger Charakter aus ihm hervor, der vielleicht nach und nach mit den Fesseln spielen lernen wird. Zu solcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, so sehr sie auch stockt und schwankt. — Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffassung gewinnen; sein Trio aber auch dann nicht einmal, da es sich wirklich zu altfränkisch geriert. Die Hauptmelodien der beiden übrigen Sätze haben guten Gesang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. stößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Passage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteristisch, daß in allen

Stimmen, bis auf einige »dolce« und die gewöhnlichen *p* und *f*, keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Klavierstimme insbesondere anlangt, so müßte sie, um zu klingen und gespielt werden zu können, ein Virtuos erst voller und schwieriger setzen. Es klingt dies sonderbar und verhält sich dennoch so. Zwei Noten sind oft schwerer zu handhaben als zehn, und | Liszt'sche |[218] Phantasien leichter als manche Zeilen des Trios von Klein. Dagegen sind die Streichinstrumente mit Vorliebe und Kenntnis ihrer Eigentümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, so stellt sich im Trio noch nichts so ausgebildet hervor, daß man mit Bestimmtheit auf die Art seiner künftigen Leistungen schließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngeren oder älteren Menschen geschrieben, obwohl das erstere mit mehr Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist. Dies angenommen, möchte uns der Komponist später lieber Anlaß zum Zügeln als zum Anspornen geben!

Will man aber im Triostil sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neuesten Trios von Reißiger[219] zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Komponisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv, schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Deklamieren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen ferngehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwas von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends anstrengt und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmut seines Vortrags als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viel Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden, und wir sind weit davon, die Liebe mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht einen, der vielleicht im ärmeren Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in dieſen neuſten Trios den Komponiſten auf jeder Seite wiederfinden. Was im allgemeinen nach Weber ausſieht, hat ſich nach und nach ſo mit ſeiner Phyſiognomie verſchmolzen, daß es ſchwer zu unterſcheiden. Dagegen ſtörte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Loeweſchen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethovenſchen C-moll-Sinfonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, ſo glaubte ich, daß es, in alle Sätze verſteckt, ein Transfiguration dieſes Gedankens ſein ſollte; doch täuſchte ich mich — und da es ſogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erſcheint, ſo muß man es für einen Favoritgang des Komponiſten anſehen, dergleichen alle Komponiſten zu verſchiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenſo wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Loewe[220] auch zu Anfang ſteht. Indes iſt's eine Phraſe, die ſchon unzähligemal dageweſen und ſo wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von jemandem als ſein Eigentum vindiziert werden kann[220a].

Wenn ſich jemand über die anwachſende Zahl der Trios von Reißiger wundern ſollte (zwei ſind ſchon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), ſo muß man freilich ſagen, daß er, einer der gewandteſten Kapellmeiſter, es ſich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge ſinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erſte gewöhnlich Note für Note transponiert wieder; ſeine Paſſagen ſind die faßlichſten. Ebenſo leicht und natürlich verweben ſich Violine und Cello in das Klavier. Kurz, in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es ſich in ebenſoviel Stunden einſtudieren. So mögen auch dieſe zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten ſie einen ausdrücklichen Paß, ſo weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau".

Die Reihe der ſeit etwa drei Jahren erſchienenen Trios zu ſchließen, verſprach ich dem Leſer noch einiges über die von Moſcheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem ſind mir aber auch noch zwei weniger bekannte, eines von H. v. Löwenſkiold und ein anderes von Bertini zu Geſicht gekommen, weshalb zuerſt über dieſe letzteren ein paar Worte.

Der Name des erſteren ergibt ſich als ein ſchwediſcher und iſt wohl ſchwerlich mit Schoppes Malernamen im »Titan« zu verwechſeln, denn vom Leibgeberſchen Geiſt trifft man im Trio gerade deſſen Gegenteil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder

Geſellſchaftsſtück, das in keinem höheren Drange, immerhin aber von einer Hand geſchrieben iſt, die bei mehr Fleiß und Anſtrengung wohl auch tiefere Kunſtwerke anlegen und ausführen könnte. Das erſte Thema zum letzten Satz muß man ſogar graziös in der ſchöneren Bedeutung des Wortes heißen. Einen Takt muß ich ſeiner Originalität halber noch beſonders erwähnen, den am Schluß des erſten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Oktaven, über die ganze F-dur-Klaviatur hinfahren müſſen. Nun iſt aber B eine Obertaſte und ſchwerlich in der Vehemenz, die der raſche Takt verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H ſpielen, das man in der Geſchwindigkeit auch wohl überhört. Der Komponiſt nun, dem das H in F-dur zum Schluß ſelbſt ſpaniſch vorgekommen ſein mag, drückte aber ganz ſchelmiſch das Auge zu und ließ B ſtehen, dem Spieler überlaſſend, wie er die Stelle ſich herausſtudieren möge. Sehr luſtig ſcheint mir das.

Gegen Herrn Bertini kann man beim beſten Willen nicht grob ſein: er kann einen außer ſich bringen mit ſeiner Freundlichkeit und all den wohlriechenden Pariſer Redensarten; wie lauter Samt und Seide fühlt ſich ſeine Muſik an. Mag denn das Trio ſeine Beſtimmung erfüllen, getragen und beiſeite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchſtens ausgenommen, um die Hälfte kürzer ſein und würden dasſelbe und noch weit mehr wirken; indes gedruckt iſt gedruckt, und man kann ja im erſten Satz, wo der brillante Teil dreimal, die ſehr beliebte Harmonieſolge wie Seite 6, Takt 7 und Takt 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas anderes, an andere Kompoſitionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptſächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutſchland gerechnet ſein will und es ordentlich übelnehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariſer gelten. Im beſondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben[221].

Bei Beſprechung der noch übrigen Trios von Moſcheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zuſtatten, daß ich ſie gehört und leidlich genug, das erſte nämlich einigemal vom Komponiſten ſelbſt, das andere von Klara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubertſche von Mendelsſohn und David.

Das Trio von Moſcheles gehört zu des Meiſters vorzüglichſten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere, fertig geglaubte Meiſter von neuem ſtreben zu ſehen. Während daß andere nach einem G-moll-Konzerte, nach zwei Heften Etüden, Muſterſtudien für alle Zeiten,

müßig gefeiert hätten, verzichtet dieſer gleichſam auf ſeinen alten Ruhm und ſtellt ſich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formweſen, Modeherrſchaft und Philiſterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrſchend, poetiſchen Grundſtoff, edlere Seelenzuſtände. Ein Geiſt ſpricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt als ſcharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim erſten Satz wird es jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie zwar nicht fehlt, aber daß die erſte unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derſelben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andererſeits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmiſche Kraft erhalten, die vielleicht ſonſt nicht zu erreichen geweſen. Noch fällt mir auf, daß der leiſe Nebengedanke (Seite 7, Syſt. 5 von Takt 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wiedergebracht wird. Der zurückhaltende Schluß iſt beſonders ſchön. Das Adagio hat keine große Eigentümlichkeit, fällt ſogar im Mittelſatz in F-moll gegen die erſte Stimmung abwärts; indes würde es ſelbſt berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geiſtreich bewegt ſich das Scherzo, dem vielleicht eine ſchottiſche Nationalmelodie zum Grunde liegt[222]. Den Übermut ſchnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge intereſſanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtſein, etwas Würdiges vollbracht zu haben.

Vom Trio von Chopin ſetze ich voraus, daß es, ſchon vor einigen Jahren erſchienen, den meiſten bekannt iſt. Kann man es Floreſtan verdenken, wenn er ſich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerſt, leider an einem ſehr einſchläfernden Ort, in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben? Und wie hat Chopin ſeine Prophezeiung wahrgemacht, wie iſt er ſiegreich aus dem Kampf mit Philiſtern und Ignoranten hervorgegangen, wie ſtrebt er noch immer, und nur einfacher und künſtleriſcher! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuoſen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer ſolchen abweichenden Eigentümlichkeit künſtlich vorgreifen, dazu einer ſolchen energiſchen Natur, die ſich eher ſelbſt auftriebe, als ſich von anderen Geſetze vorſchreiben zu laſſen! So hat Chopin ſchon verſchiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigſte iſt ihm jetzt zum Kinderſpiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künſtlernatur das Einfachere vorzieht. Was könnte ich über dieſes Trio ſagen, was nicht jeder, [der

ihm nachzuempfinden vermag,] sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch, wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Rezensent, der du von all diesem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirst, armer Mann!

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück, und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubertsches Trio wie eine zürnende Himmelserscheinung über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres. Im Stil verrät es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es-dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich voneinander. Der erste Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht, ist in unserem anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzos ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Über die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es-dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis! Die Zeit, so zahllos und Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder[223].

IV.

Duos.

Großes Duo über Themas usw. für Pianoforte und Violoncello von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Teekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein, und Franchomme hatte zu allem leicht ja sagen; denn was Chopin berührt,

nimmt Geſtalt und Geiſt an, und auch in dieſem kleinern Salonſtil drückt er ſich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anſtand anderer brillant ſchreibender Komponiſten ſamt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze »Robert der Teufel« voll ſolcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu ſeinem Duo gewählt, ſo müßte man ſeinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt ſich auch hier der Finger Chopins, der ſie ſo phantaſtiſch ausgeführt, hier verhüllend, dort entſchleiernd, daß ſie einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängſtliche Virtuoſen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es ſogar an Bewegung; echt Chopinſch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten, und nun geht es im Flug dem Ende mit ſeinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzuſetzen, daß wir das Duo beſtens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianofortes von J. Moſcheles. W. 92.

Wer mitten in den Tageskompoſitionen ſitzt wie unſereiner, und verdrießlich, ja wütend eine nach der anderen in den Winkel werfen muß, den lacht ſo ein Stück wie eine Kerze im Gefängnis an. So im Grund zuwider mir alles iſt, was irgend nach Journalpolemik, offener wie verſteckter, ausſieht, ſo kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redaktionen ganz zuverſichtlich geſtehen, ſie rezenſierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Komponiſten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den einen noch den anderen einfiele, und am wenigſten den beſten Komponiſten, die ſich um keinen Rezenſenten ſcheren, — und was dann? — Andere, anſtatt alſo das Intereſſanteſte, ſei's im Häßlichen oder Schönen, auszuſuchen aus dem Erſcheinenden, ziehen wieder mit bitterſter Verachtung über alles Franzöſiſch-Italieniſche her, über Bellini, Herz uſw., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im ſchönſten Fall bitten ſie deutſche Komponiſten, ſie ſollen ihnen um Himmels willen nichts von ihren Werken einſchicken, ſondern nur dem Verleger, der ſie dann herausſuche. — Iſt das Kunſtſinn, Künſtlerachtung? Gleichwie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menſchen oder ſteten Angeſichts hoher Kunſtſchöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme ſich den Empfänglichen beinahe unbewußt mitteilt, daß ihnen die Schönheit gleichſam

praktiſch wird, ſo ſollte man, die Phantaſie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Galerien der Meiſter und der zu dieſen aufſtrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere ſchleppen. Vor Häßlichem und Obſzönem läßt ſich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber[224]. Kein Künſtler aber braucht eines blühenden Spiegels ſeiner Kunſt mehr als der Muſiker, deſſen Leben oft in ſo dunkle Umriſſe ausläuft, und keine Kunſt ſollte man auf zarterer Folie angreifen als die zarteſte, anſtatt ſie ſich mit ungeſchlachter Fleiſcherhand zum Verſpeiſen zu verarbeiten. Aſtrologiſche Liebhabereien, Langweiligkeiten, Mutmaßungen uſw. gehören in Bücher: in einer Zeitſchrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, raſch durch die fruchtbarſten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen und, will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem ſchönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unſere Maſten einhackt: im Gegenteil tragen wir ſie leicht von dannen, und ſeht, ſeht — nun muß ſie mit fort nach unſerm Morgenland.

Das vorige ſteht mit der Kompoſition von Moſcheles in der Beziehung, daß ſie eine der lieblichſten, von der wir unſern Leſern erzählen können. Aug' und Ohr wird ſich daran weiden; jenes, weil ihr altertümlicher und dennoch galanter Schnitt in vielen jene würdigen Geſichter mit großer Perücke und einem wachſamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir ſie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts ſchauen; dieſes, weil es in gar zierlichen Melodien und Harmonien durcheinander lacht und ſchmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließe mir den Titel nehmen. Doch war ein Zuſatz nötig, da man ohne ihn ſich fragen müßte, ob Moſcheles abſolut und auf reinem Naturweg nach rückwärts trachtete, oder ob er ſich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Geſundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückverſetzt. Das letzte iſt der Fall, und wir wiſſen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasſelbe iſt, das Moſcheles und Mendelsſohn im vorigen Oktober in Leipzig, ich ſagte damals wie zwei Adler, zuſammen geſpielt, man könnte auch ſagen, wie leibhaftige Enkel Händelſchen Stammes.

V.

Kapriccios und andere kurze Stücke.

Julie Baroni-Cavalcabò, Bravour-Allegro (E-moll). W. 8.

Die Namen unſerer Komponiſtinnen laſſen ſich bequem auf ein Roſenblatt ſchreiben, daher wir jeder nachſpüren und uns nichts entſchlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergeſſen kann, muß zehnmal mehr Grund beſitzen zu komponieren als wir, die wir's nur der Unſterblichkeit wegen tun. Unſere Komponiſtin mag aber noch etwas zum Schreiben begeiſtert haben; ſie iſt eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimat aber das weitentlegene Lemberg. Bei ſolchen Erinnerungen und an ſolchem Orte mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend tue das Seinige. Kurz, der Flügel wird aufgemacht, der dichteriſche angelegt, man phantaſiert, ohne es zu wiſſen, und hat man Träume und Muſik in ſich, ſo tut man es ſo wie die, von der wir ſprechen.

Einzelne ſtockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodien, die leicht ins Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und ſtört mich nur das beigefügte „di bravura", weil dann das Allegro unüberwindlicher ſein müßte, und die Gattung überhaupt den Frauen weniger anſteht, die lieber ſchwärmeriſche Romanzen und dergleichen ſchreiben ſollten. Endlich aber wünſchte ich den ganzen Satz von zwei anderen gefolgt, ſo daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen erſten Teil (bis auf den fehlenden Mittelſatz) das Allegro am meiſten anklingt, des Umſtandes noch zu erwähnen, daß dann die beſcheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo ſo viele halb vor- und zurückſchreiten, die Beſſeren unter dieſen verwechſelt oder überſieht. So ſei denn der nächſte der größere!

G. A. Kulenkamp, Kaprice (D-moll).

„Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du komponierſt." Es liegt etwas in dieſem Paradox Floreſtans, der es ſogar umgedreht richtig gefunden wiſſen will. Spazierflüge, Reiſen ſind nicht anzuſchlagen, wenn ſie auch momentan einfließen. Aber ſchließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und ſeht zu,

ob er darin eine D-moll-Sinfonie fertiggebracht. In Städten[225] wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man komponiert, man frägt letztere, sie erstaunen, man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber, und fangen etwa an: „Sage mir" usw. — Ich meine, der geschätzte Komponist obiger Kaprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Empfindungen hängt etwas Ängstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziele das Ruckweise und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, so nahe er auch darumgeht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang[226]. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille, und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffenskraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini, Toccata. M. 56.

Die Klavierkompositionen der heutigen Italiener sind im Durchschnitt nicht viel wert. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italienischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntnis des Instrumentes. Diese Tokkata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Komponist, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenso wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen, und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Komposition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den Händen dadurch

geholfen ist, die sich schon zurechtgefunden haben würden[227]. Jedenfalls muß man den besten Willen hierin wie in der ganzen Komposition loben.

H. Dorn, »L'aimable Roué«, Divertissement (C-majeur) Oe. 17.

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Komponisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „Ja wohl, bester Musik-Juvenal, ist es schwer, keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst." Und er würde mir antworten: „Dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens einer verstanden; denn die Käufer des »Pfennigmagazins« (das Stück bildet einen Teil davon) merken meinen Heinismus schwerlich." „Heinismus" scholl es aus allen Ecken, und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grunde genügte der Traum zum Verständnis der Absicht des Komponisten. Indes stehe der Deutlichkeit wegen noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studiert, unter eine Schar Dilettanten geraten und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethovenschen Sinfonien. „Herr", fängt der eine an, „die wahre Kunst hat mit Beethoven den Kulminationspunkt erreicht; drüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus in die alte Bahn einlenken. ‚Herr', antwortet der andre, ‚Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Ära; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache.' „Deutlich genug", fällt der erste ein, „scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouvertüren zu wollen usw." — Unsereiner sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Überlaufende in Dornsche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Kontrapunkt, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Komponisten eigene Person, und ich bewundere allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsere Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als manche vermuten, wenn anders kleine lustige Kometen das größere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solos. W. 68.

Nie lachte ich so als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelkonzerte, die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violinist das Klavier spielte, der Klavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Szene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich Meister auf der Violine, gern für das Klavier komponieren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violinkompositionen fließt unsere Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Über die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rotbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Sinfonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß jeder am besten wissen, warum er dies und das tut.

Franz Otto, »Phalènes«. W. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dediziert und nach des Komponisten eigenem Geständnisse eine Folge ihrer »Papillons«, obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Komponisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man teilzunehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten »Phaläne« ein wehmütig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspielenden Phantasie um vieles bedeutender ausnehmen als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu komponieren weiß, und tadle den Klavierspieler, der mit leichter Mühe

manches leichter hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt, und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice (E-moll). Op. 15.
Von demselben, 2 Nocturnes (in Fis und H). Op. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor kurzem versprachen wir, uns und anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Überzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit — daß vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswert" abtun, für uns noch gar nicht existiert, weil im anderen Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redaktionen der .. oder des .. schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleichstelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davonzukommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neusten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Kompositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Komponisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Kaprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Kaprice an, die übrigens mehr Verehrer als Überwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, seiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Ein-

ſchmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartſingenden Stelle der erſten Seite der zweite Takt des letzten Syſtems, S. 4 der zweite des zweiten Syſtems; darüber wegſpringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu ſagen, iſt's mir dann, als habe der Komponiſt gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als täte er es nur, weil er gerade nichts anderes anzuſtellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutſchen Komponiſten, deſſen Name auch in dieſen Blättern vielmals vorgekommen[228], gewöhnlich zu ſagen: „Warum komponierſt Du nur? Du haſt's ja nicht nötig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasſelbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugeſprochen — wie verdiente er denn ſo viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber ſoll es uns ſein, wenn wir von ſeiner nächſten Kompoſition ſagen könnten, ſie ſei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne [virtuoſiſches] Beiintereſſe von Anfang bis Ende ſich treu bleibend, eine reinſte Regung des Gemütes in geweihter Stunde. Verſchaffe er uns dieſe!

Da wir aber gerade bei den Notturnos ſtehen, ſo will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieſes Schreibens zwei neue von Chopin* in Cis-moll und Des-dur unaufhörlich beſchäftigten, die ich, wie viele ſeiner früheren (namentlich die in F-dur und G-moll), neben denen von Field für Ideale dieſer Gattung, ja für das Herzinnigſte und Verklärteſte halte, was nur in der Muſik erdacht werden könne[229].

Endlich hat uns auch Herr John Field ſelbſt mit drei neuen Notturnos beſchenkt, dem 14ten bis 16ten. Iſt es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tauſend Gefahren zu Land und Meer zum erſtenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles ſteht da ſo ſicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig ſcheint mir nur das ſechzehnte Nachtſtück; es werden einige Anſtalten mehr darin gemacht, ſogar ein Quartett von Violine, Viola und Baß herzugezogen. Man meint wunder, was da kommen ſoll; denn der alte Herr iſt ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Geſicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrick im Sprechvortrag, das einfachſte muſikaliſche Abc ſo zu ſprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß ... Es kommt aber nichts.

---

* 2 Nocturnes. Oe. 27.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance favor: »La Folle« d'A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur[230] aber rechne ich Henri Herz ohne weiteres zur Janitſcharenmuſik; auch er ſpielt mit, will beachtet ſein und verdient ſein Lob, wenn er gehörig pauſiert und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Überhaupt iſt es neuſter Ton der haute volée der Künſtler, Herz zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen faber Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei“ uſw. nachgerade überdrüſſig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte, oder als ob wir meinten, die Muſik könne ohne Triangel nicht beſtehen; — iſt er aber einmal vom höchſten Kapellmeiſter erſchaffen und vorgeſchrieben, ſo ſoll er auch hell und luſtig dazwiſchenklingen. Alſo: Herz lebe! Überdem kann man ja ſeine Kompoſitionen als Wörterbücher muſikaliſcher Vortragskunſttermen benutzen, in dieſer Hinſicht erſchöpft er die ganze italieniſche Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtſtelle, wo nicht ein Smorzando darunter ſtünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines ſolchen Dolmetſchers bedürfen, weil ſie ſonſt Solbigſchen Deklamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit ſiebenfach verſchiedenen Schriftarten, je nach der ſinkenden und ſteigenden Stimme, gedruckt, ſo weiß das Herr Herz, der für gar keinen Dichter gehalten ſein will, und ſpricht ſeine Empfindungen gleichſam noch einmal in Worten interlineariſch aus. Wieviel gäbe es hier noch zu ſagen, guckte mir nicht der Setzer ängſtlich über die Schulter herein wegen der Pfingſtfeiertage. Darum von der Kaprice nur noch ſo viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf ſie ſchließen laſſen. Die »Folle« iſt eine berühmte franzöſiſche Salonromanze, das Bravourſtück der Mad. Maſi, eine »folie de salon«, wie ſie unſer Hamburger Korreſpondent nannte, das Kapriccio aber nicht nur ebenſogut, ſondern beſſer. Namentlich ſchüttelt Herz gewiſſe leicht elegante, beinah üppige harmoniſche Gänge zu Mandeln aus dem Ärmel (ſo S. 8) und gerät dabei in einen gewiſſen Schwung, deſſen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends ſeine Stretti, Allegro, Preſto, Preſtiſſimo $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, ſo ſchäumt das Publikum wie ein entzücktes Meer über, und auch der eminenteſte Kantor könnte dann die Oktaven S. 14, Syſtem 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, »Bacchanales«. Rhapsodie (D-maj.). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wolluſt ſamt den Trinkern. Ein Stück, an dem ſich der geiſtreiche Rezenſent der

Dornſchen »Bettlerin« (in einer Beilage zur Allg. Muſ. Zeitung) neue Lorbeeren (wir verweiſen nur auf die Quinten S. 3, Syſtem 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Komponiſten anzubinden. Er ſticht. Über kurz und lang malte er uns in eine Rhapſodie unter dem Titel »Nous«, Rhapsodie sur le »Nous« des Journalistes etc. hinein, und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unſterblichkeit. Wir meinen, die Rhapſodie gefällt uns beſſer als ihr zukünftiger Rezenſent, Bacchanalien beſſer als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stück ordentliche Logik zu finden ſei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit“, bringt man hier nicht durch und hat ſich nur in acht zu nehmen, daß einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkuliſchen und den anderen Gottheiten, die an den Tafeln ſchwelgen mögen, vermiſſ' ich aber Harmonias oberſte Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Geſellen eine Grenze zu ſetzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden ſich eine Reihe vornehmer ſittiger Mädchen gezogen, mit hochgehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. Sollte dies der Komponiſt nicht gewußt haben? ... Eben fliegt ein Pokal auf mich zu ...

W. Taubert, »Miniatures«. Op. 23.
Derſelbe, »Tutti Frutti«. Op. 24.
Derſelbe, 6 Impromptus caractéristiques. Op. 14.

Wir ſtellen ſie nach ihren Anſprüchen in aufſteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die »Miniatures« ſind Guckkaſtenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Feſtung uſw., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebelſche alemanniſche Volkslieder vom „Brünneli“ und „Vögeli“. Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handſtücken deutſcher Kompoſition fehle, und daß ſie deshalb zu Herz und Händen ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten ſie jetzt nach dieſen Miniaturen greifen, die wirklich muſterhaft für ihren Zweck gearbeitet ſind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geiſt bildend und jedes charakteriſtiſch für ſich.

Die »Tutti Frutti« verſteigen ſich in der Erfindung ſchon höher und ſchicken ſich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn ſie nur auf der Klaviatur ſein zu Haus. Der Vermiſchung

verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applikaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Komposition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch[231].

Wir kommen zu den sechs Impromptus, die ebensoviel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. »Zu Weihnachten«. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd usw.; zuzeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Kantilene erinnert öfters an Mendelssohnsche. — Nr. 2. »Maskenball«. Auch ihn wünschten wir nicht so im kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Szene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und Polonäsentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr gesucht als von selbst kommend. — Nr. 3. »Frühlingsempfindung«, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht usw. — Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der »Walpurgisnacht« gibt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Komponist schließt mit einem »Traum«, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten kristallisieren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, drei Kapricen. W. 33.

Oft ist's, als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Takte, ja Akkorde

aus seinem »Sommernachtstraum« und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir alle. — Zwei der obigen Kapricen mögen einer früheren Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten[232]; jene könnten auch von anderen Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Waltscher[233] Sommerflug über Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah überzeugt, daß dies Stück niemand mit so unnachahmlicher Anmut spielen könne als der Komponist, und gebe ich Eusebius recht, der meint, er (der Komponist) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen, so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Kolorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die anderen Kapriccios und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zuzeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust"[234] im allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf andere wird die Kaprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verraten wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Kapriccio. W. 9.
Derselbe, zweites Kapriccio. W. 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Tür) und warf hin, er wolle in einem Konzert spielen, und wie er das Stück nennen

ſolle, denn ‚Kaprice‘ ſage ihm zu wenig“. Dabei ſaß er längſt am Flügel und im Feuer der zweiten in C-moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: „Nenn' es »Beethoven, scène dramatique«“ — und alſo kam es auf den Konzertzettel; in Wahrheit ſchattet das Stück aber nur ein Tauſendteil Beethovenſchen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre ſind ſeit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuoſe ſtirbt, ſagen die Leute gewöhnlich: „Hätt' er doch ſeine Finger zurückgelaſſen“; dieſe machten's bei Ludwig Schunke nicht: ihm wuchs alles aus dem Geiſt zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde ſtudieren, ja die Taſten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künſtlerkonzert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Überblick, als Komponiſt nicht die Höhe erreicht wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit ſeines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor ſeinem Tod, ſtieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), ſo war ihm nach dieſer einzigen zweiten Kaprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzuſichern. Sie hat vieles von ihm ſelbſt, die Exzentrizität, das vornehme Weſen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erſte von jeher kälter, der Kern ſogar proſaiſch vorkommen und gewann nur durch ſeinen Vortrag. Ja, ihn ſpielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge ſprühend aber ruhig, jede Nerve voll Muſik, — und war ein Maler zur Hand, ſo ſtand er gewiß als Muſengott auf dem Papier fertig. Bei ſeinem Eingenommenſein gegen Publikum und öffentliches Auftreten, was ſich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und ſich nach und nach bis zum Widerwillen geſteigert hatte, was natürlich auf die Leiſtung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urteil einſtimmen können, das ſich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu ſo großer Erhebung herausſtellte. Doch ſtehe hier, einen Begriff ſeiner weitgediehenen Meiſterſchaft zu geben, ein klein Beiſpiel, das mir eben einfällt. Wenn man jemandem etwas dediziert, ſo wünſcht man, daß er's vorzugsweiſe ſpiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der ſchwierigſten Klavierſtücke, eine Tokkata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anſchlug, ſo hatte ich meinen leiſen Ärger, daß er ſich nicht darübermachte, und ſpielte ſie ihm, vielleicht um ihn zum Studieren zu reizen, zuzeiten aus meiner Stube in ſeine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenſtill. Da, nach langer Zeit beſucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie

aber ſtaunte ich, als er jenem die Tokkata in ganzer Vollendung vorſpielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauſcht und ſie ſich im ſtillen ohne Klavier herausſtudiert, im Kopfe geübt habe[235]. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er ſeine Leiſtungen für noch zu gering und ſprach begeiſtert von neuen Paganini-Idealen, die er in ſich ſpüre, und „daß er ſich ein halbes Jahr einſchließen und Mechanik ſtudieren werde"; einmal wollte er wieder die ganze Muſik beiſeite legen uſw. — Doch zogen ſolche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Geſicht, und er blieb ſeiner Kunſt mit allem Feuer bis zu ſeinen letzten Stunden zugetan, wo er im Fieber die Umſtehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen[236 237].

1836.

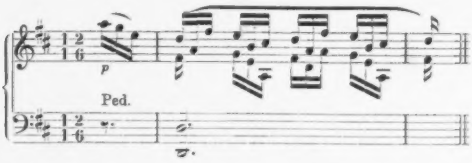
√ Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etüden. II. Tanzliteratur). — Etüden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etüden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte. (Erſter bis dritter Gang.) — Phantaſien, Kapricen uſw. für Pianoforte. — Rondos für Pianoforte.

31. Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.

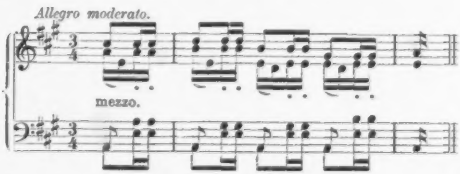
Sechzehn neue Etüden.

Das Titelblatt hat ſich verloren, und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende rezenſieren: denn Namen machen unfrei und Perſonalienkenntnis vollends. Sollten die Etüden daher von Moſcheles ſein, ſo fürchte ich nicht, ſie zu ſehr tadeln zu müſſen wegen Charakterſchwäche — oder von Chopin, ſo ſoll mich ſein ſchwärmeriſch Auge nicht verführen — oder von Mendelsſohn, den ſpür' ich tauſend Schritte weit in den Fingern und ſonſt — oder von Thalberg, ſo ſoll er die Wahrheit erfahren — oder gar von dir, Floreſtan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetüden für Klavier" überraſchen wirſt, wie du deren ſchon orcheſterartige geſetzt, ſo ſoll unſern Goliathen nichts verſchwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden Engrosblick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengeſtaltmuſik für's Auge), ſo geſteh' ich, daß es wohl nicht allein an den ſehr ſcharfen, einzeln ſtehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die loſe verſchlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büſchel zuſammenzuwachſen ſcheinen. Sodann ſieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie ſich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man ſchon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantiſchen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verſchnittenen Taxusalleen. Doch ſind dies alles optiſche Ahnungen, und bei weitem ſicherer ſchlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:

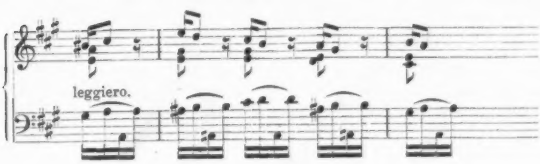


Carillon heißt jedenfalls Glockenſpiel, und ich vergleiche die Etüde einem klingenden chineſiſchen Turm, wenn der Wind unter die närriſchen Glöckchen fährt. Sehr hübſch ſind' ich ſie und erachte ſie eines guten Muſikers würdig; ja ſie hat etwas Cramerſches. Weiter — S. 32:

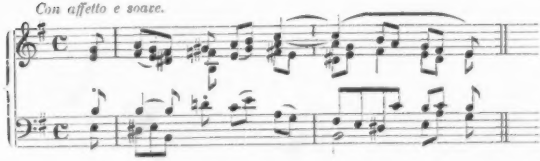
Melodie ſcheint mir deine Stärke nicht, verſchleierter Künſtler, aber wie kannſt du auch S. 34 innig werden! Iſt es doch, als glühe in ein greiſes Geſicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es ſinke dann wieder ermattet aufs Ruhebett zurück. Von Chopin iſt die Etüde nicht: darauf ſchwör' ich. Zurück — S. 20:



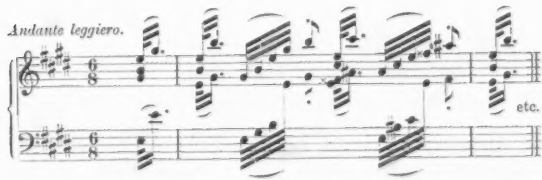
Hier könnte Moſcheles ſeine Hand im Spiele haben, wenn ſie ſich nicht gar zu lang in der urſprünglichen Tonleiter bewegte; aber wie glücklich gerät ſie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

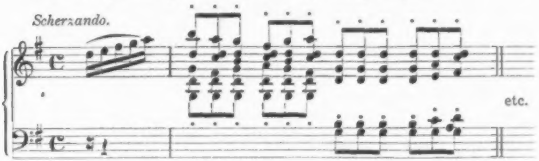


Ludwig Berger feilt ſeit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier ſtark in Verdacht. Das geht ſo feſt durch den Harmonieſtrom, ohne Bangen, auf eine ſeichte Stelle oder eine Untiefe zu geraten; ja im E-dur ſteigt es ans Land und ſonnt ſich auf grünem Raſen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:

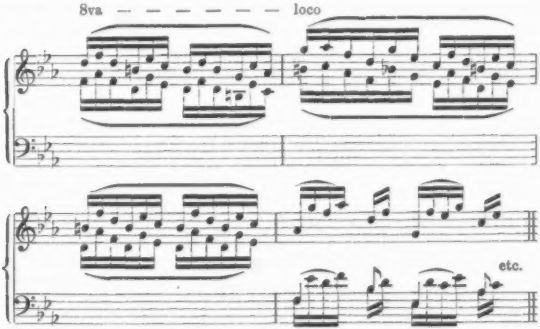


— die mich irre am Komponiſten macht und einen fernen ſüdlichen Anflug, ja ähnliches von einem Quartett aus einer Belliniſchen Oper hat. Ich vermutete ſchon ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngſte Einflüſſe. Dagegen ſcheint mir S. 2 ſehr altväteriſch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonſpiel von ſechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier ſenk' ich meinen Degen, denn nur ein Meiſter kann ſolches. Noch dazu macht mich dieſer Gang ſtutzig:



— und gar zu meiner Verwunderung ſteht über einer der Etüden Nr. 97. — Sollten ſie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Euſebius, ſind ſie's, und ich überſetze ſchon ſeit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer, membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (No. 85—100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc. Euſebius.

II.

Tanzliteratur.

J. Ch. Keßler, Drei Polonäſen. W. 25.
Sigism. Thalberg, 12 Walzer. W. 4.
Klara Wieck, Valses Romantiques. W. 4.
L. Edler v. Meyer, Salon. 6 Walzer. W. 4.
Franz Schubert, Erſte Walzer. W. 9. Heft 1.
Derſelbe, Deutſche Tänze. W. 33.

— „Und nun ſpiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmut; denn Tanzmuſik ſtimmt ſchmerzlich und ſchlaff, wie umgekehrt Kirchenmuſik froh und tätig, wenigſtens mich" — ſprach Floreſtan, während Zilia ſchon in der erſten Keßlerſchen Polonäſe ſchwebte. „Freilich wär' es ſchön," fuhr jener fort, halb hörend, halb ſprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umſchlängen ſich zu einem Grazienfeſt. Jean Paul hat ſchon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen ſollten (wo es dann freilich manche Brautfeſte weniger gäbe) und Männer (ſetz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geſchähe es aber dennoch (fiel Euſebius ein), ſo müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin ſagen: ‚So einfach biſt auch du und ſo gut', — und beim zweiten Teil wäre ſehr zu wünſchen, daß ſie den Blumenſtrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufſehn zu dürfen ins dankende Auge." Dies alles aber ſtand mehr in Euſebs ſeinem und in der Muſik, als er es geradezu wörtlich ſprach. Floreſtan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonäſe, die ſehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Raſcheres, und ſpiel' du den Thalberg, Euſeb, Zilias Finger ſind zu weich dazu", ſagte Floreſtan, hielt aber bald auf und bat, die Teile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu waſſerhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Takt „und ewig Tonika und Dominante, Dominante und Tonika. Indes iſt's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten ſtand (ein Student), ſchrie nach dem Schluß im Ernſt Da Capo, und alle mußten viel lachen über Floreſtans Wut darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge ſich fortſcheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen ſtören, ſonſt würde er ihn durch einen ſtundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen uſw. —

Also von einer Dame? (würde ein Rezenſent bei den »Valses romantiques« anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu ſuchen brauchen.

Zilia hielt vier leiſe Mondſcheinakkorde aus. Alle horchten aufmerkſam. Auf dem Flügel lag aber ein Roſenzweig (Floreſtan hat an der Stelle der Leuchter immer Vaſen mit Blumen), der von der Erſchütterung nach und nach auf die Taſten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haſchte, berührte ſie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Floreſtan fragte, was es wäre? — „Nichts“, ſagte Zilia, — „wie dieſe Walzer ſind's noch keine großen Schmerzen und nur Blutstropfen, von Roſen hervorgelockt.“ Die aber dieſes ſagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pauſe ſtürzte ſich Floreſtan in den Meyerſchen Salon voll glänzender Gräfinnen und Geſandtinnen. Wie einem das wohltut, Reichtum und Schönheit im höchſten Stand und Schmuck und oben droben die Muſik; alle ſprechen, und niemand hört vom andern, denn die Töne überſchlagen in Wellen! „Dabei (preßte Floreſtan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Inſtrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und ſchwelgen[238].“ Man hat keine Vorſtellung, wie Floreſtan ſo etwas ſpielt, und wie er fortſtürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und rieſen in der Aufregung (eine muſikaliſche iſt unerſättlich) nach „mehr und mehr“, bis Serpentin zwiſchen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorſchlug. „Treff ich“ — rief Floreſtan und ſtellte ſich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Klaviatur ſtürzend, den erſten Akkord aus dem letzten Satz der D-moll-Sinfonie, ſo gilt Schubert.“ Natürlich traf er. Zilia ſpielte die Walzer auswendig.

Erſte Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde ſchwebt, als etwa die Höhe einer Blume iſt, — zwar mag ich den Sehnſuchtswalzer, in dem ſich ſchon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als äſthetiſchen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie ſich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einſpinnen, und wie ſich durch alle eine ſo ſchwärmeriſche Gedankenloſigkeit zieht, daß man es ſelbſt wird und beim letzten noch im erſten zu ſpielen glaubt, — iſt gar gut. —

Dagegen tanzt freilich in den »deutſchen Tänzen« ein ganzer Faſching.

„Und trefflich wär's", ſchrie Floreſtan dem Fritz Friedrich* ins Ohr, „du holteſt deine Laterna magica und ſchatteteſt den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichſten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Klavier Zilia, die verwundende Roſe in den Locken — Euſebius im ſchwarzen Samtrock über den Stuhl gelehnt — Floreſtan (desgleichen) auf dem Tiſche ſtehend und ciceroneſierend — Serpentin, Walts Nacken umſchlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen ſeine Schattenfiguren auskramend, von denen einige ſpinnenbeinichte ſchon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an, und Floreſtan mochte ungefähr ſo ſprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A-dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „Es ſcheint ſich alles ſehr gut zu machen." — Nr. 2. Komiſche Figur, ſich hinter den Ohren kratzend und immer „pſt, pſt" rufend. Verſchwindet. — Nr. 3. Harlekin, die Arme in die Hüften geſtemmt. Kopfüber zur Tür hinaus. — Nr. 4. Zwei ſteife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: „Habe ich dich endlich, ſchöne Zitherſpielerin?" — „Laß mich los." — Entflieht. — 6. Straſſer Huſar mit Federſtutz und Säbeltaſche. — 7. Schnitter und Schnitterin, ſelig miteinander walzend. Er leiſe: „Biſt du es?" Sie erkennen ſich. — 8. Pachter vom Land, zum Tanz ausholend. — 9. Die Türflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Urſulinerin: „Sprecht wenigſtens, da ihr nicht lieben dürft." Sie: „Dürft' ich lieber nicht reden, um verſtanden zu ſein! ...."

Mitten aber im Walzer ſprang Floreſtan vom Tiſche zur Tür hinaus. Man war ſo etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf, und die andern zerſtreuten ſich hierhin und dorthin.

Floreſtan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenuſſes abzubrechen, vielleicht um deſſen ganze Friſche und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte — denn erzählen ſich die Freunde von ihren heiterſten Abenden, ſo gedenken ſie allemal des 28ſten Dezembers 18**.

* Dem tauben Maler.

32. Etüden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemuſik hat ſoviel Treffliches aufzuweiſen, als das der Etüden. Die Urſache liegt nah: die Form iſt eine der leichteſten und anziehendſten, der Zweck, für den gearbeitet wird, ſo klar und feſtgeſetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir ſtellen unten überſichtlich Etüden mehrerer Komponiſten zuſammen, teils ältere, die zum Teil überſehen, teils neuere, die noch nicht öffentlich beſprochen worden ſind. Im allgemeinen ſchicken wir voraus, daß die zu beſprechenden nur als Spezialitäten anzuſehen ſind, als Verbindungsfäden, die ſich zwiſchen den Epochen bezeichnenden Meiſteretüden von Cramer, Clementi, Moſcheles und Chopin hindurchziehen, im einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb ſie von Zeit zu Zeit vorzunehmen ſein möchten.

J. P. Pixis, Etüden in Walzerform. Werk 80.

Im weiteſten Sinne iſt jedes Muſikſtück eine Etüde und das leichteſte oft die ſchwerſte. Im engen müſſen wir aber an eine Studie die Forderung ſtellen, daß ſie etwas Beſonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Beſiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege dieſe in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage uſw.; finden ſich untermiſchte Schwierigkeiten, ſo gehört ſie dem Genre der Kaprice an; dann tut man ebenſo wohl und beſſer, das Studium auf größere zuſammenhängende Konzertſätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Diffikultäten enthalten und vollauf zum Studieren geben.

Die obige Forderung feſtgehalten, ſo kommen ihr, wie ſich von dem auch als Lehrer geſchätzten Komponiſten erwarten ließ, dieſe Miniaturetüden faſt immer nach. Sollten manche ſolchen pädagogiſchen Schmeichelmitteln nicht hold ſein, ſo ſollen ſie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spielen quäle, ſondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einſtreue. Im Gegenſatz daher zu manchem berühmten Klaviermeiſter greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen ſollen keine Tänze ſpielen, ſondern womöglich gleich Beethoven", als falſch an (ebenſo wie den, daß ſie nichts auswendig lernen ſollen) und empfehlen dieſe Walzer als nützliche Intermezzi, als fingergut, artig, lebhaft und muſikaliſch. — Unter den Bäſſen des 9ten Walzers ſteht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etüden ſind ſchon 8—10 Jahre

alt), da wir etwas Muſenartiges dahinter vermuteten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelſack" fanden. Es ſcheint dies Wort eine Bereicherung der kritiſchen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmick in ſeiner weiß, und das unter manche **ſche Kompoſition gehörte. Dabei (wir ſind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris" ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herzſchen Konzertes vorkömmt, einen lateiniſchen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Kompoſition nachzuſinnen, ſehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phraſe wie aus der Ferne.

J. Pohl, Divertiſſements oder Exercices in Ekoſſaiſenform.

Die Divertiſſements ſind dieſelben, die wir ſchon früher unter dem Titel: »Caprices en forme d'Anglaises« anführten und dort nach Gebühr lobten[239]. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich ſie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Kapriccios ausſchweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21.) ausgeprägte Etüdenphyſiognomien tragen. Für das Überſchlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine ſo beſondere Färbung hervorgebracht wird, iſt am meiſten geſorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie ſie freilich nur Spielern erſter Klaſſe geboten werden dürfen. Als Kompoſition muß man das Heft dem Beſten der Genremuſik gleichſtellen, — ein wahrer Brillantenſchmuck, wo jeder einzelne eine beſondere Farbe trägt und alle aus derſelben Mine gekommen ſcheinen, — Geiſt und Originalität auf jeder Seite, daneben ſchöner freier Satz und innige Kenntnis der Mittel des Inſtruments. Ob der Komponiſt auch über größere Formen herrſche, wiſſen wir leider nicht, da wir von ſeinen anderen Kompoſitionen, die der Hofmeiſterſche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, ſo ſoll es der Leſer auch. Noch berichtigen wir einen Irrtum mit großer Freude. Wir führten an der obenbezeichneten Stelle an, daß der Verfaſſer geſtorben ſein ſolle. Nach anderen guten Nachrichten lebt er indes noch in Paris, ſoll ſich jedoch von aller weltlichen Muſik losgeſagt haben und nur dem Studium des Kontrapunkts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ekoſſaiſen die Zukunft des Komponiſten mehr der glänzenden Welt als dem engen Kloſter anzugehören ſchien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer beſonders aufgeregten Lebensepoche entſtanden ſein.

Maria Szymanowska, 12 Etüden (Heft 1. 2.).

Der Name wird vielen eine schöne Erinnerung sein[240]. Wir hörten diese Virtuosin oft den weiblichen Field nennen, worin, diesen Etüden nach zu schließen, etwas Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben, und die niemand hart angreifen möchte. Muß man es schon hoch anschlagen, wenn Frauen Etüden nur spielen, so noch mehr, wenn sie sie schreiben; dazu sind diese wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung von Figuren, Verzierungen, Rhythmen usw. Sieht man auch überall das unsichre Weib, besonders in Form und Harmonie, so auch das musikalisch fühlende, das gern noch mehr sagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir sie jedenfalls das Bedeutendste, was die musikalische Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß sie schon vor langer Zeit geschrieben sind und deshalb vieles für neu und außerordentlich geschätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden.

J. Ch. Keßler, 24 Etüden. Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in so vielen Heften eines Komponisten, den wir anderweitig als einen Mann von Geist, sogar poetischem Geist schätzen gelernt haben, fast nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verstandesmäßiges fanden. Denn sie sind sämtlich so nach einer Weise zugeschnitten, dabei so in die Länge und Quere gezogen, daß man sie nur sehr phantasievollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, bloß mechanischen Spielern hingegen für die wenige Fertigkeit mehr, die sie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibstil an und für sich ist übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert sich dem Cramerschen, ohne dessen Reize zu besitzen. Besäße man nur immer Faustmäntel, um in der Stunde, wo Komponisten ihre Manuskripte an die Verleger absenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1, 3, 15, 18, 22 und 24 fortgelassen, die andern stehen kürzer und bündiger im Cramer, — und nehmen wir nur noch Nr. 5 aus, vor der wir, hat sie der Komponist wirklich mit kreuzweis übereinander geschlagenen Händen am Klaviere komponiert und nicht etwa auf dem Papiere transponiert, im Staube niederfallen; man wird so einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden[241].

H. Bertini, 25 Kapricen oder Etüden. Werk 94.

Der Komponiſt ſchlägt hier zwei Weltſaiten an, die tiefe pathetiſche und die hohe frivole, und vereinigt ſomit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch dieſen jungen Komponiſten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der erſten Bekanntſchaft (durch ſeine älteren Etüden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausſtehlich wird. So iſt denn in dieſen Etüden ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, ſtudiert — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmut, Arroganz. Wir leben des Troſtes, daß ſich ſolcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewiſſen Gründen empfehlen wir ſogar denen, die ſich in der großen Welt nicht zu benehmen wiſſen und doch in ihr leben wollen und leben müſſen, dieſe Etüden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und ſcheinbarer Tiefe ausgeſprochen werden können, als es Bertini verſteht, d. h. da er ſo außerordentlich klaviergemäß und wohlklingend ſetzt, daß man ſein Glück machen muß — bei reichen Witwen und auch ſonſtig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etüden von K. Mayer, F. W. Grund, Ch. E. F. Weyſe, F. Ries und L. Berger.

K. Mayer, 6 Etüden. Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Zentauren zum Lehrer, ſchöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etüden ſind welche, — Grazien von anmutiger Geſtalt und hellem Angeſichte.

Wir alle wiſſen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewiſſen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Ähnlich verhalten ſich andere Etüden zu unſern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und ſucht ſie recht innezuwerden, da ſie einen gleich vorneherein freundlich anſehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abſchrecken. Und dann ſtoßen wir oft auf traurige Geſtalten, welche die Schulſtube zuſammengedrückt, ſtumm und ſcheu gemacht hat. Sie wiſſen, ſie ſind ſich ſelbſt überlaſſen, weder rechts noch links, — wiſſen nicht, wie ſie es anfangen ſollen, weiterzukommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In ſolche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen dieſe und ähnliche Etüdenkompoſitionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darſtellung nicht im Wege ſtehen.

Als Etüden beſonders beſehen, ſo erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuoſen, der ſein Inſtrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch deſſen eigentlichen charakteriſtiſchen Ton ſtudiert hat, der dem Spieler nichts zumutet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unklaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man alſo keine gefährlichen Zickzackläufe oder Rieſenſprünge, ſondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen als frei und geſchmeidig machen. — Die erſte und dritte ſcheinen etwas aufgeregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite iſt durchaus liebenswürdig, vom zweiten Teil an gut geſetzt, übrigens nützliche Übung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moſcheles in E; ſie würde durch Verkürzung gewinnen, indes bleibt ſie auch lang lieblich genug. Mit der fünften ſcheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünſchten. Die letzte gefällt uns als Kompoſition am wenigſten; es fehlt ihr ein rhythmiſcher belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Übung für die Geläufigkeit der rechten Hand raten wir, ſie oft zu ſpielen[242].

F. Ries, 6 Exercices. Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meiſters, deſſen hohe Verdienſte um die Ausbildung des Klavierſpiels nicht vergeſſen werden müſſen. Mit Luſt erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieſes Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir rieſig, unüberwindlich, namentlich die erſte ſonderbar verſchränkte, ausgezackte, und die in D-dur, wo Achtel, Triolen und Sechzehnteile übereinander gebaut ſind, und bei der mein Lehrer äußerte, ſie ſei zehnmal leichter zu komponieren als zu ſpielen, was ich damals nicht verſtand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte ſich nachmals meine Meinung, und iſt nur der Reſpekt vor dieſen Etüden derſelbe geblieben. Wir legen ſie von neuem jedem und allen ans Herz.

F. W. Grund, 12 große Etüden. Werk 24.

Vielleicht daß mancher die Hand ſieht, mit der wir dieſe Etüden (wie die nachfolgenden von Weyſe und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künſtler ſo oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie ſind dem Meiſter Moſcheles gewidmet und dürfen es ſein; denn wir haben

einen Künſtler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehen, auf die würdigſte Weiſe ausgebildet und, ſeiner Kräfte und Mittel ſich bewußt, dieſe in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etüden vorzüglich wert macht, iſt, daß ſie, ebenſo charakteriſtiſch als techniſch bildend, Nahrung für Hand und Geiſt zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige geleſen zu haben und geben dieſe. In der erſten iſt eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die ſchwächern, zu ſtärken. Ein Zug, der dem Komponiſten beinahe Manier geworden, zeichnet dieſe Etüde wie ziemlich alle anderen aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodiſcher Gedanke auftritt[243], wodurch die eigentliche Übung wie etwas zurückgedrängt ſcheint, ohne jedoch ganz ſtillzuſtehn; es gefällt uns dieſe Weiſe ausnehmend. — Nr. 2. Übung in Oktaven und mehr als das: poetiſches Bild, von einer zarten Künſtlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne beſondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erſt zu Ende des Taktes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptakkordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bachs Exercices Heft 1 Nr. 2 ſteht eine ganz ähnliche Etüde. — Nr. 4. Leichtfertiges und Kokettes gelingt dem Komponiſten nur wenig, er iſt zu deutſch dazu und mag's getroſt andern überlaſſen. — In Nr. 5 lebt er wieder in ſeiner Sphäre, doch verliert das Stück auf Seite 14, Syſtem 3, an Spannung. — Nr. 6. In den Etüden von Cramer (Nr. 4 in C-moll), Moſcheles (Nr. 17 in Fis-moll) und Ries (Nr. 1 in C-moll) finden ſich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende ſcheint uns nicht frei genug geſchaffen, mag aber, raſch, ſcharf Note auf Note geſpielt, Effekt machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Übung war ſie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu ſchaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Oſſianiſchen Charakters. Die vorkommenden Quinten ſtören uns nicht; wir ſchätzen es ſogar, daß er ihnen nicht pedantiſch auszuweichen ſuchte. — Nr. 9. In Hummelſcher Art. Die Fioriturен ſind etwas ſteif, und können wir namentlich den ſchmachtenden Ausgang wie Seite 25 im letzten Takt, Seite 26, Takt 5, gar nicht ausſtehen. Die Art der Bearbeitung wie Seite 26 bei dem Wiederauftreten des Hauptgeſanges ſteht dem Verfaſſer viel edler an. — Nr. 10. Die geiſtvollſte und eigentümlichſte und zwar durchweg vom erſten bis zum letzten Takt. Wir ſtreichen ſie rot an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal ſchon die Figur in Nr. 7 verbraucht. Geiſtreicher, lebhafter Vortrag würde das erſtere vergeſſen machen.

Ch. E. F. Weyse, 8 Etüden. Werk 51.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Komponisten (der auch Sinfonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines kompetenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Klavierkomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturteil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne weiteres einstimmen muß.

Die meisten der neu erscheinenden Etüden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu (der Fieldschen, der Hummelschen, Crameršchen usw.); die vorliegenden stehen durchaus selbständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Stil Beethovens in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchttürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniusse höherer Art gibt, leicht und stolz wie Segel schwebend und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente, die, weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius noch der der Mode untertan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert.

Was uns also hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiste her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erste Etüde gleich, wie gesund, deutsch und ritterlich! Die Farben sind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein, und jeder Schlag trifft sicher. — In der zweiten singt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf und ab steigen. Hier, wie in manchen anderen des Heftes, unterbricht der Komponist den Faden der Etüde durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas Ähnliches schon in den Grundschen Etüden, hier geschieht es indes kühner und phantastischer. Die ganze Nummer ist ausgezeichnet[244]. — In der dritten Nummer müssen Gesang und Begleitung vorsichtig geschieden werden; sie scheint uns jedenfalls zu lang

und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodienleer: dagegen bietet sie eine gute Übung im Staktato und im Eingreifen in die Obertasten. — Nr. 4 ist durchaus eigentümlich, in der Form etwas roh, aber phantastisch und überall Funken sprühend. — Die fünfte sticht nicht hervor, wird aber, sehr rasch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der schönen reichen Harmonien halber wohltun. — Nr. 6 denken wir uns besser im Zweivierteltakt; sie ist uns an Zartheit und Frische des Kolorits die liebste. So wenig wir die Gefühlswegweiser der delirando u. a. leiden mögen, so wünschten wir doch für weniger lebhaft auffassende Spieler einige Schattierungen mehr angezeigt, namentlich in dieser, wo die ganze Wirkung von schöner Licht- und Schattenverteilung abhängt. — Bei Nr. 7 fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertelnote korrigiert werden, und auch dann wird sie selbst einem guten Meister noch zu schaffen machen. Im übrigen zeichnet sich die Etüde wie durch Schwierigkeit so durch Glanz aus. — In Nr. 8 würden wir die Anfangsmelodie so spielen wie nachher, d. h. in Oktaven; sonst klingt es zu dünn. Die Bemerkung ist klein gegen das, was uns die Etüde im ganzen bietet, — was man je eher je besser selbst kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung schlagen wir die Etüden auf dem Klavier auf und erlaben uns daran. —

Ludwig Berger, 12 Etüden. Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor 20 Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicherweise aber sind die Etüden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben — der Kritik, dem Publikum oder dem Komponisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen wir, daß der verehrte

Meiſter vieles fertig geſchrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So ſprechen denn auch dieſe Zeilen weiter nichts als den Wunſch aus, ſie nicht länger der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Als ſeine herzlichen Verehrer[245] bitten wir. —

VI Études de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl ſetzte ich auf obige Etüden, weil der Verleger ſagte, ſie „gingen" deshalb beſſer, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im ſtillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muſe) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Kompoſition, bis auf die Bäſſe, die dichteren deutſchen Mittelſtimmen, überhaupt bis auf die Harmonieſülle und hie und da auf die geſchmeidiger gemachte Form für eine echte Paganiniſche. Iſt es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in ſich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, ſo beſitze ich vielleicht darauf einen Anſpruch. —

Paganini ſelbſt ſoll ſein Kompoſitionstalent höher anſchlagen als ſein eminentes Virtuoſengenie. Kann man auch, wenigſtens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einſtimmen, ſo zeigt ſich doch in ſeinen Kompoſitionen und namentlich in den Violinkapricen*, denen obige Etüden entnommen, und die durchgängig mit einer ſeltenen Friſche und Leichtigkeit empfangen und geboren ſind, ſo viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfaſſung, welche das Pianoforte erheiſchte, dies eher feſten als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini**, wo ich das Original, vielleicht zu deſſen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmoniſch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Übertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer ſelbſtändigen Klavierkompoſition gäbe, welche den Violinurſprung vergeſſen laſſe, ohne daß dadurch das Werk an poetiſcher Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieſes zu erlangen, namentlich in Hin-

* Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I, Milano, Ricordi.

** Studien f. d. Pfte. nach Violinkapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort[246] uſw. Leipzig, Hofmeiſter.

ſicht der Harmonie und Form*, vieles anders ſtellen, ganz weglaſſen oder hinzutun mußte, verſteht ſich ebenſo, wie daß es ſtets mit Vorſicht geſchah, die ein ſo mächtiger verehrter Geiſt gebietet. Es raubte zuviel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich ſie gemacht, und überlaſſe ich, ob es immer wohlgetan, der Entſcheidung teilnehmender Kunſtfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht unintereſſant ſein kann. —

Mit dem Beiſatz »de concert« wollte ich die Etüden einmal von den erwähnten früher erſchienenen unterſcheiden; dann aber ſchicken ſie ſich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da ſie aber, was ein gemiſchtes Konzertpublikum nicht gewöhnt iſt, meiſtens ſehr friſch auf die Hauptſache losgehen, ſo würden ſie am beſten durch ein freies, kurzes, angemeſſenes Vorſpiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünſche ich noch dieſe beachtet[247].

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Akkompagnement, weil das tremulierende des Originals Spieler wie Zuhörer zu ſehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für beſonders ſchön und zart und ſie allein für hinreichend, Paganini eine erſte Stelle unter den neueren italieniſchen Komponiſten zu ſichern. Floreſtan nennt ihn hier einen italieniſchen Strom, der ſich auf deutſchen Boden mündet.

Nr. 3 ſcheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer ſie indes überwunden, hat vieles andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 ſchwebte mir der Totenmarſch aus der heroiſchen Sinfonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht ſelbſt finden[248]. Der ganze Satz iſt voll Romantik.

In Nr. 5 ließ ich geſliſſentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studierende Höhen und Tiefen ſich ſelbſt ſuche. Die Auffaſſungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren ſehr geeignet ſcheinen. —

Ob die ſechſte von einem, der die Violinkapricen geſpielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Klavierſtück ohne Fehl vorgetragen, erſcheint ſie reizend in ihrem Harmonieſtrom. Noch erwähne

* Man muß wiſſen, auf welche Weiſe die Etüden entſtanden, und wie ſchnell ſie zum Druck befördert wurden, um manches im Original zu entſchuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß ſie in verſchiedenen Zeiten und Orten geſchrieben und von P. an ſeine Freunde im Manuſkript verſchenkt worden wären. Als ſpäter der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieſer ſie eilig aus dem Gedächtnis aufgeſchrieben uſw.

ich, daß die überſchlagende linke Hand (bis auf den 24. Takt) immer nur eine, die höchſte nach oben zu gekehrte Note zu greifen hat. Die Akkorde klingen am vollſten, wenn der überſchlagende Finger der linken Hand ſcharf mit dem fünften der rechten zuſammentrifft. Das folgende Allegro war ſchwierig zu harmoniſieren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E-dur (Seite 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umkomponieren müſſen. —

Die Etüden ſind durchweg von höchſter Schwierigkeit und jede von eigener. Die ſie zum erſtenmal in die Hand nehmen, werden wohltun, ſie erſt zu überleſen, da ſelbſt blitzeſchnellſte Augen und Finger, beim Verſuch eines Prima-viſta-Spiels, der Stimme zu folgen kaum imſtande ſein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die dieſe Sätze meiſterlich zu bewältigen vermöchten, ſich in das Große belaufen werde, ſo enthalten ſie doch in der Tat ſo viel Genialiſches, als daß ihrer von denen, die ſie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunſt gedacht werden ſollte[249].

33. Die Pianoforteetüden, ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel ſinken, wenn ſie die Maſſen von Etüdenkompoſitionen aufgeſchichtet ſähen. Die folgende Tabelle ſoll ihnen das Auffinden des Ähnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exerzizen von Bach* zurückgehen und zu deren ſorgfältigſtem Studium raten, ſo haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unſeres Inſtrumentes an Mitteln, wie durch die ſchönere Ausbildung des Toncharakters an Effekten gewonnen haben, ſo kannte er das Klavier in ſeinem ganzen Reichtum[250]. Und wie er alles gleich gigantiſch anlegte, ſo komponierte er nicht etwa 24 Etüden für die bekannten Tonarten, ſondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wieviel Clementi** und Cramer*** aus ihm ſchöpften, wird niemand in Abrede ſtellen. Von da bis Moſcheles† trat eine Pauſe ein. Vielleicht daß

* Exercices. Oe. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oe. 2.

** [Gradus ad Parnassum.]

*** Études ou 42 exercices doigtés dans les différents Tons.

† Studien zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierſpieler. W. 70.

es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechaniſchen feind, mehr zum rein-poetiſchen Schaffen aufforderte. In Moſcheles und noch in höherem Grad in Chopin[a] waltet daher neben dem techniſchen Intereſſe auch das phantaſtiſche. Hinter dieſen fünf, die am größten hervorragen, ſtehen am originellſten L. Berger[b] und Ch. Weyſe[c]. Ries[d] und Hummel[e] haben ihren eigentlichen Stil klarer in freien Kompoſitionen niedergelegt als gerade in Etüden. Als ſolid und tüchtig müſſen Grund[f] und Keßler[g] genannt werden, auch A. Schmitt[h], deſſen einfache Klarheit jungen Herzen wohltun muß. Kalkbrenner[i], Czerny[k] und Herz[l] lieferten keine Rieſenwerke, aber Schätzenswertes wegen ihrer Inſtrumentalkenntnis. Potter[m] und Hiller[n] dürfen ihres romantiſchen Geiſtes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska[o] nicht und der freundliche R. Mayer[p]. Bertini[q] täuſcht, aber anmutig. Wer Schwierigſtes will, findet es in den Paganini-Etüden[r] des Unterzeichneten[251]*.

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anſchlag). Rechte Hand. Clementi Nr. 52. — Cramer 12, 23, 27*[s], 36*. — Moſcheles 1. — Chopin 4*, 5* (ſpielt nur auf Obertaſten), 8*. — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1,

---

[a] 12 grandes Études. Oe. 10.
[b] 12 Études. Oe. 12.
[c] 8 Études. Oe. 51.
[d] 6 Exercices. Oe. 31.
[e] 25 Études. Oe. 125.
[f] 12 grandes Études. Oe. 21.
[g] 24 Études. Oe. 20.
[h] Études. Oe. 16. Derſelbe Komponiſt hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen.
[i] 24 Études. Oe. 20.
[k] Eine zahlloſe Menge ſehr nützlicher Unterrichtsſtücke.
[l] Exercices et Préludes. Oe. 21.
[m] 24 Études. Oe. 19.
[n] 24 Études. Oe. 15.
[o] 12 Études.
[p] 6 Études. Oe. 31.
[q] 25 Études caractéristiques. Oe. 66.
[r] Études und 6 Études de Concert d'après des Caprices de Paganini.
[s] Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetiſchen Charakter.

— Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — K. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etüden II. 5.

Insbesondere: Übungen für den vierten und fünften Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. — Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Préambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. — Keßler 9, 14. — Szymanowska 4, 8 (besonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehr melodischer Vortrag der einzelnen Noten usw.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach, Heft I. Courante, II. Allemande, III. Gigue, V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moscheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etüden, Heft I. 1.

Anmerkung. In verschiedenen schwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, sind sich folgende sehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moscheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etüden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel (ein- und mehrstimmig). Vergleiche auch Liegenbleiben einzelner Finger†, Bach Heft II. Courante, III. Phantasie*. — Clementi 29, 33 Kanon (Meisterstück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier sind sich sehr ähnlich). — Cramer 30. — Moscheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowska 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt, Heft II. 22.

Staccato (vergleiche auch schnelles Hintereinanderanschlagen derselben Finger und Oktavengänge). Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — Hiller 4.

† Hierher sind auch die verschiedenen Fugen in Bach, Clementi u. a. zu rechnen.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moſcheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. Die letzten drei ſehen ſich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyſe 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Szymanowska 4. — K. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etüden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anſchlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyſe 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt, Heft II. 8.

Stilles Ablöſen der Finger auf derſelben Taſte. Clementi 46, 96*. Hummel 24* (beſonders ſchön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, ſchneller Akkordenwechſel. Moſcheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowska 5. — Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etüden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cramer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyſe 7. — Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt, Heft II. 6.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moſcheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen ſehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächſte Rubrik). Clementi 76. — Moſcheles 16 (beſonderer Art). — Weyſe 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (beſonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Überſchlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*, V. Menuet*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. — Ries 2. — Weyſe 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etüden II. 6.

Schnelles Anſchlagen derſelben Finger (vergleiche auch Staccato und Oktavengänge). Clementi 1, 27, 55. — Moſcheles 8*. — Weyſe 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — K. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Oktavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus sehr ähnlich: Hummel 18). — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. Clementi 30, 34. — Moscheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — K. Mayer, Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etüden I. 5.

Vorschläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelschläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prelude. — Clementi 66. — Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachschlag. Moscheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 23*. — Paganini-Etüden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. — Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. — Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Sextentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moscheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen sehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etüden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierstimmige Übungen in einer Hand.

Clementi 23. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatische Tonleiter mit begleitenden Tönen.

Moscheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Akzentuation, Takteinteilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolenübung. S. auch Hiller 23*). — Moscheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Ähnliche Figuren und Rhythmen sind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyse 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyse 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moſcheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — K. Mayer 4.

Übungen für die linke Hand allein. Berger 9. — Ein beſonderes Heft Etüden von Greulich (Werk 19 bei Peters).

34. Variationen für Pianoforte.

Erſter Gang.

J. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. Werk 7.
F. Deppe, Variat. über ein Thema von Roſſini.
K. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. Werk 41.
Leopoldine Blahetka, Variat. über ein Thema von Haydn. Werk 28.
H. Herz, Große Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 82.
Chr. Rummel, Phantaſie u. Variat. über ein Thema v. Donizetti. Werk 80.
St. Heller, Einleitung u. Variat. über ein Thema v. Herold. Werk 6.
J. N. Droling, Brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die erſten Variationen erſonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Sinfonien kann man nicht täglich ſchreiben und hören, und ſo geriet denn die Phantaſie auf ſo anmutige Spiele, aus denen der Beethovenſche Genius ſogar idealiſche Kunſtgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt ſich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Kapriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß iſt in keinem Genre unſerer Kunſt mehr Stümperhaftes zutage gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armſeligkeit, wie ſie hier aus dem Grunde blüht, von dieſer Gemeinheit, die ſich gar nicht mehr ſchämt, hat man kaum einen Begriff. Sonſt gab's doch wenigſtens gute langweilige deutſche Themas, jetzt muß man aber die abgedroſchenſten italieniſchen in fünf bis ſechs wäſſerigen Zerſetzungen nacheinander hinterſchlucken. Und die beſten ſind noch die, die's dabei bewenden laſſen. Kommen ſie nun aber erſt aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie ſie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprieſen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$ Takt — hu! Kein Wort ſollte man verlieren und dann ritz ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere ſelige Zeitungen, unſern Leſern vorzuſtellen, halten wir ſie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes ſoll indes manchmal erwähnt

werden; im Durchſchnitt wird aber, bis auf dieſen erſten Gang, in ſpäteren nur der beſſeren Erſcheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht, und ſähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein ſichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Weſen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, ſo wären ſie kaum einer Aufmunterung wert. Mich ſchlagen ſolche Kompoſitionen förmlich nieder. Der junge Muſiker will einmal drucken laſſen; man rät's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm, er ſolle erſt auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch ſtudieren, ſo hat man einen Todfeind mehr. Sie ſind oft ſelbſt überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch ſoll's gedruckt werden. Sieht man Talent, ſo läßt ſich nützen. Fehlen aber ſogar die erſten Schulkenntniſſe, ſo kann man nicht anders als ſtill ſein und ſie ihrem Schickſal überlaſſen.

Was Herrn Deppe anlangt, ſo iſt auch er auf dem beſten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige beſſere Regung, kein Funken Geiſt; leere Czernyſche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt ſich etwas. Eine gewiſſe Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigſten Sphäre, hält allein ab, das Heft ganz und gar zu verwerfen.

Beſonderer Art ſind die Veränderungen des Herrn K. Krebs. Auf den erſten Anblick fürs Auge nehmen ſie ſich recht gut aus. Im Grunde iſt's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahleriſch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, ſo aus puren hohlen Phraſen iſt es zuſammengeſetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, ſogar Spohr, — ſo ohne allen Grund brillant, ohne allen Grund gerade ſo und nicht anders. Herz und Lafont haben dasſelbe Thema komponiert. Da lerne er franzöſiſche Manieren, kokettes Weſen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig iſt es, dies alles ſagen zu müſſen, da man gar nicht leugnen kann, daß ſie von einem talentvollen, ſatz- und fingerfixen Komponiſten gemacht ſind, der noch dazu das Inſtrument ſehr gut kennt[252].

Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir ſo raſch wie möglich vorbei. Sie iſt eine treffliche Klavierſpielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Kompoſition kann ſie mich nicht machen.

Aber was iſt mit unſerm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf ſenkte, als ob er gar nicht mehr

ſo unſchuldig und liebenswürdig hüpfen und ſpringen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationiſt erreicht ihn ſo leicht niemand und er ſich ſelbſt nicht einmal wieder. Tauſend und abertauſend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt, und von ſchönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe ſie küſſen, wollte er. „Die Jahre vergeh'n.“ Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man ſich manche Modegenies, über deren ſchädlichen, hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im klaren war, ſpäter, wenn ſie ſelbſt hinter ſich zurückbleiben und nun eine Lücke entſteht, die Talentſchwächere nur ſchlecht zu füllen verſuchen, ſehr oft zurückwünſcht. So ſingen die Kritiker erſt Roſſini recht herauszuſtreichen an, als Bellini aufſtand; ſo wird man dieſen erheben, da Caraffa und die anderen ihn nicht zu erſetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie ſind von Herz, ſtehen aber, wie geſagt, gegen die älteren friſchen und erfindungsreichen bei weitem ab. Das Thema iſt aus den »Puritanern«, der erſte Teil voll Geſang auf Tonika und Dominante baſiert, der zweite Teil aber ſo ſteril, daß freilich nichts Paradieſiſches daraus zu ſchaffen[253]. Daß er Seite 13 Syſt. 4 Takt 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nötig. Herziſch bleiben ſie jedenfalls und müſſen gefallen.

Als einen dieſem Pariſer verwandten Geiſt gibt ſich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an franzöſiſcher Fineſſe abgeht, erſetzt er aber durch eine ihm natürliche deutſche Gutmütig- und Gemütlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu ſeinen neuſten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das ſich in Francilla Pixis zum großen Liebesgeſang geſtaltete) muß man ſehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale ſind gewöhnlichſt.

In denen von Stephan Heller[254] kann man Anzeichen eines gebornen Muſikers gewahren. Das Thema iſt das bekannte Lied des Zampa (nebenbei geſagt, zehnmal weniger forciert und mehr originell als das Meyerbeerſche »l'or n'est qu'une chimère«) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht iſt. Thema. Steht im Original Takt 7 die kleine None? Das ſchwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen ſehen ſich zu ähnlich und fließen zu leiſe nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüſten. Das Thema, ſein Gegenſtand dünkt uns einer größeren charakteriſtiſchen Behandlung

wert, was ſich der talentvolle Komponiſt zu einer ſpätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Herrn Droling ſind auf ein ſehr pikantes, allerliebſtes Thema aus dem Maskenball ebenſo allerliebſt gebaut, dazu federleicht, völlig anſpruchslos, ſehr zu empfehlen, weil ſie eben nichts anderes ſein und ſcheinen wollen. Bleibe der Komponiſt in dieſem ihm angewieſenen Kreiſe, und erhalte er ſich dieſe muſikaliſche kindliche Friſche, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny ſo ſehr loben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied.
Em. Prudent, Gr. Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. Werk 2.
K. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orcheſters. Werk 1.
J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. Werk 16.
H. Elkamp, Phantaſie und Variat. Werk 15.
F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. Werk 23.
H. W. Stolze, Einleitung, Variat. und Finale über ein ruſſiſches Thema (zu 4 Händen). Werk 37.
L. Farrenc, Variat. über ein ruſſiſches Thema. Werk 17.
Sig. Thalberg, Variat. über zwei ruſſiſche Themas. Werk 17.

Das Wort „Gang“ iſt nicht ohne Feinſinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmauſetafeln, Galerien, ſondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik ſtellt ſich gleichſam der Produktivität entgegen: Törichten, Eingebildeten ſchlägt ſie die Waffe aus der Hand; Willige ſchont, bildet ſie; Mutigen tritt ſie rüſtig freundlich gegenüber; vor Starken ſenkt ſie die Degenſpitze, ſalutiert ſie. Zu den Willigen gehört der oben zuerſt aufgeführte Komponiſt. Schon an der Wahl des Themas erkennt man ſeinen Mann. Je mehr Erinnerungen ſich an dieſes knüpfen, je beziehungsvoller, tiefſinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine proſaiſche Mantellied kann aber ſchwerlich zu Außerordentlichem begeiſtern und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden ſollen, das ſeinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß ſetzen könnte). Daran denken freilich die wenigſten; die meiſten ziehen die bequeme, im Grund ſinnloſe Art, ſogenannte brillante mit ſoliden Variationen abwechſeln zu laſſen, vor. So vermiſſe ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Ein-

leitung. Wie fällt da alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32ſtel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B-dur nicht einmal harmoniſch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus ſoll. Das Thema, wie geſagt, weder poetiſch noch ſonſt etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erſte Teil hat nur vier Takte, die ſich wiederholen; der zweite aber ſechs krumme Takte; noch dazu ſchließen beide Teile einerlei. Auf ſo dürrem Boden läßt ſich ſchlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anſtrichs von Solidität halber, wohlgefallen, ſo die erſte, zweite und vierte. Die polonäſenartige ſteht etwas geſchmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelinekſchen Art zu variieren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf und ab fahren zu laſſen, verſchone man uns gänzlich; ſolches darf man heutzutage nicht mehr drucken laſſen. Im einzelnen wollten wir dem Komponiſten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies wenige im aufmunternden Sinn: vor allem aber zerſtückle er ſich nicht in ſo kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tauſende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzoſen, der ſich Meyerbeer zum Götzen auserleſen. Große Erfindungen ſind ſeine Variationen gewiß nicht: doch verraten ſie einen geſchickten Spieler (man verſpreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken verſteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (Takt 3 des Themas) mußte ſomit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz iſt luſtig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel »Voyage sur le Rhin«, ſo daß ich ſchon auf eine ganze Bilderkarte mit den Überſchriften »Mayence, Cologne« uſw. aufſah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verſchiedenen Stationen legen könnte. Viel poetiſcher ſchwebt nur im allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläſer klingen, und ſchwarze Kellnerinaugen ſehen von weitem. Eine Muſik, die froh iſt und macht, auf der man fortſchaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel ſcheint alſo durchaus nicht überflüſſig. Im einzelnen ſteht mir allerdings vieles nicht an, gewiſſe Czernyſche Läufer, Belliniſche ſchwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt friſch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was ſie wollen. Und das iſt eben Talent. Gleich

die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geschieht fast unmerklich. Das Thema, ein brillanter Es-dur-Marsch von Stöber, wird vom ganzen Orchester fortissimo gespielt, eine neue, schickliche Art. Nur drei leicht-wechselnde schillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falsch-sentimentalen Adagios ist eine ziemlich durchaus interessante Kadenz von zwei Seiten eingeschaltet, in der ein kurzer, dem Komponisten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4, T. 4) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erst im Rondo hellt er sich zum klaren Gesang auf und bekömmt da sogar etwas Phantastisches. Der Schluß ist kurz und feurig[255].

In ein ziemlich gleiches Fach sind die Variationen von Benedict zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publikum noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt, und nun soll jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es-dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere slackert einen Augenblick auf und vergeht. Herr Benedict weiß das längst. Täte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp, einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Rätsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufstellen kann — beinahe nur Betrachtungen über die H-moll und D-dur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen

vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Teil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Szenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durchs Schlüsselloch alle romantische Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel komponiert, wird auch dunkle Rezensionen verstehen ...

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des Hrn. F. H. Chwatal in mir erweckten, so fröhlich, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmtuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben, und vom guten Fremden läßt sich immer fürs Eigene nützen.

Beinahe dasselbe möchte man Hrn. Stolze zurufen, wenn er überhaupt brillieren und sich einen europäischen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Zirkel und tut es da vollständig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müssen aber in jeder als anspruchslos, gemütlich, dabei bildend für Anfänger geschätzt werden. Lehrern, die sich fleißige Schüler erhalten wollen, sind sie sehr zu empfehlen. Gleich von vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als dasselbe russische erkannte, das Ries im Rondo seines jugendlichen Es-dur-Konzerts benutzte.

Legte mir ein junger Komponist Variationen wie die von L. Farrenc vor, so würde ich ihn sehr darum loben, der günstigen Anlagen, der schönen Ausbildung halber, wovon sie überall Zeugnis geben. Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Musikhändlers in Paris, und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, saubere, scharfe Studien sind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber so sicher im Umriß, so verständig in der Ausführung, so fertig mit einem Worte, daß man sie liebgewinnen

muß, um so mehr, als über sie ein ganz leiser romantischer Duft fortschwebt. Themas, die Nachahmungen zulassen, eignen sich bekanntlich am besten zum Variieren, und so benutzt denn dies die Komponistin zu allerhand netten kanonischen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies alles leicht und gesangreich. Nur den Schluß hätt' ich in ebenso stiller Weise gewünscht, als ich vermutet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Komposition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor kurzem in diesen Blättern abgedruckten »Bildern aus Moskau« — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwoff komponiert und im ganzen russischen Reich statt des »God save the king« eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswert, zumal wenn sie in irgendeiner Beziehung zueinander stehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenso zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung [gelungen][256] nennen kann. Den Kontrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von der kurzen Art, daß das Publikum erst einige Sekunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Hallo ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus: die Modulation auf Seite 8, Takt 2, wo man statt nach A- nach Fis-moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D-dur und H-moll nach G-moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Takt auf Seite 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im übrigen wünschen

wir dem großen Virtuoſen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieſer Bahn, auf der er, bedachtſam und reinſte Ziele im Auge, immer fortſchreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. Werk 16.
J. Nowakowski, Brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 12.
F. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 131.
K. Schunke, Große Bravourvariat. über ein Thema von Halévy. Werk 32.
T. Döhler, Phantaſie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17.
Karl Mayer, Variat. über ein Thema von Auber. Werk 31.
Derſelbe, Große brillante Variat. über ein ruſſiſches Thema. Werk 32.
Ludwig Schunke, Konzertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14.
Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus »Ludovic« von Hérold und Halévy. Werk 12.

Die beſte Rezenſion über die meiſten obiger Variationen las der Leſer ſoeben im Motto*. Sie gehören ſämtlich dem Salon oder dem Konzertſaal an und halten ſich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetiſchen Sphäre weit entfernt. Denn auch in dieſem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauſpieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er ſeinen hohen Geiſt in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt ſich, noch ſo ſpröde, ſeiner Meiſterhand. Im übrigen verſteht ſich, daß die Variationen, zu ſeinen Originalwerken genommen, in keinen Anſchlag gebracht werden können.

Was die Konzertvariationen vom ſeligen Ludwig Schunke anlangt, ſo muß man ſie den glänzendſten Klavierſtücken der neuſten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufſehen erregt haben würde. Der ſeltene, ſinnende Virtuos am Klavier ſieht überall durch. Inſtrumentneues, Schwerübendes, Scharfkombiniertes findet man auf jeder Seite. An Idee ſtehen ſie freilich gegen ſeine andern Arbeiten zurück, und er kannte meine Anſicht gar wohl, nach der es mir immer unpaſſend geſchienen, ſo herzinnige Themas als den Fr. Schubertſchen »Sehnſuchtswalzer« zu ſo Heldenſtücken zu

* Schwarze Röcke, ſeidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manſchetten,
Sanfte Reden, Embraſſieren —
Ach, wenn ſie nur Herzen hätten! H. Heine.

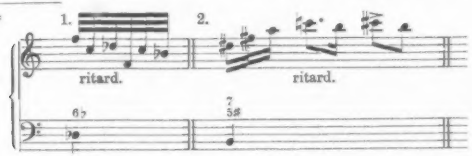
verarbeiten. Jedenfalls überragen ſie im muſikaliſchen Satz die meiſten der neueren Bravourſachen. Vor allem geiſtreich muß das Finale, eine Polonäſe im patenteſten Stil, ausgezeichnet werden, und ſpielt jemand die dritte Variation wie er, ſo wird man ihn gewiß einen Meiſter im Treffen nennen.

Mehr geſchmackvoll, aber wenig geiſt- und erfindungsreich, haben die großen Variationen von Karl Mayer ganz gleiche Beſtimmung, Zuſchnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema iſt dasſelbe ruſſiſche Volkslied, das Thalberg in ſeinem Werk 17 variiert hat, und ſo glänzend bordiert, daß es ſich ſchon vor der Kaiſerin, der es gewidmet iſt, hören laſſen kann. Manches ſticht mir zu ſüßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es mich auch wundert, daß Mayer, der ſonſt ſo vorſichtig im Maßhalten iſt, ſich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht ſich namentlich auf die fünfte, ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Konzertſtückes hängt an halben Minuten; eine zuviel, und irgendjemand fängt an zu huſten — weg iſt der Enthuſiasmus. Zuwenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Des-dur geſetzte Einleitung ausſtechen ſollte, da doch das ganze in F-dur ſpielt und ſchließt, ſo beweiſt eben das Stück, daß man ſchon in verſchiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch ſehr ſchön komponieren könne. Eine Ausnahme ſoll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwierigkeiten ſtößt man übrigens durchaus nicht im Heft, es ſchmiegt und ſchmeichelt ſich alles an die Finger an. Urſprünglich ſind die Variationen mit Orcheſterbegleitung gedacht; doch fehlen die geſtochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Inſtrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern iſt. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auberſchen »Braut« ſtellen ſich von ſelbſt weit unter die vorigen. Es läßt ſich nichts darüber ſagen, als daß ſie ſich durch ein lebhaftes Kolorit vor vielen Salonvariationen anderer hervortheben.

Vielleicht erinnert ſich der Leſer einer ſcharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Klavierkonzert von Hrn. Döhler. Variationen ſieht man ſchon mit milderen Augen an. Hr. Rellſtab bedient ſich bei ſolchen Konzertſtücken meiſthin der ſchlauen Wendung: „Mozart und Beethoven haben zwar beſſere Werke geſchrieben, indeſſen" — indeſſen ſind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti, und man weiß alles im voraus. Sobald nur der Komponiſt und das Publikum ſolche Dinge für das erklären, was ſie ſind, ſo läßt man es paſſieren.

Sobald es ſich aber breit machen will, ſo ſoll ſich dem kanonenſchwer entgegengeſtellt werden. Nichtsnützig iſt es nun gar, wenn ſelbſt muſikaliſche Zeitungen über ſolche, wie ſie ſie nennen, „freundliche“ Talente als Kalkbrenner, Bertini uſw., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt ſich ſchon ſehen: da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis aufs kleinſte „und“ kennen wir ſie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er ſich größten Beifall erſpielen will; er ſcheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und ſtets Gutklingendes, notiert alles ſehr fleißig, hat rhythmiſchen Sinn, ſchreibt im Verhältnis zur klaviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies iſt alles ſchätzenswert. „Beethoven und Mozart haben zwar“ — vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Soloſtelle der linken Hand auf S. 2 mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauſchenden Fortiſſimo und der echt klaviergemäßen Begleitung. Sehr effektvoll iſt ebenſo die 3te Variation und lobenswert wegen der ſtrengen Durchführung der Melodie, welche andere, hätte ſie ſich nicht ſchnell gefügt, vielleicht hätten fallen laſſen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Komponiſten nicht mehr wütend machen: ſie ſtehen unten in der Anmerkung* und ſind nach und nach ſo zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindſchaft allen, die ſie noch einmal drucken laſſen. Wünſcht man von uns andere Zierraten an Kadenzſtellen, ſo ſtehen wir mit tauſenden bereit.

Die Bravourvariationen von Karl Schunke ſind den Eleven des Pariſer Conſervatoires gewidmet, ein Umſtand, der vorweg für ſie einnimmt, da man ſich auf etwas Techniſch- wie Äſthetiſch-Bildendes vorbereitet. Was den erſten Punkt betrifft, ſo ſind ſie unleugbar ſehr ſorgſam, gewiſſenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Deklamation uſw. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer geſetzt. Was aber im übrigen, ſo blühen ſie vom neuſten geſchmackloſen Geſchmack ſo hohl pathetiſch, ſo gemeinfrivol über, daß man ſie kaum zweimal hintereinander ſich denken mag. Der gut-päda-



gogiſchen Eigenſchaften halber muß man das mit wahrer Betrübnis geſtehen, um ſo mehr, da der Komponiſt gegen ſein bisheriges Streben, das nur auf leichteſte Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein beſſeres Schickſal gönnte. Spiele und ſtudiere ſie alſo, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, ſeinen Fingern Bewegung und intereſſantere Übung geben will. Die Virtuoſen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berückſichtigung der Mechanik des Inſtruments ſchriebe, und ſpielen uns ſeine Kompoſitionen dennoch; ſo wollen wir auch dankbar ſein und manchmal der Virtuoſen inſtrumentgemäßere Paſſagen, wenn auch ohne Beethovenſchen Geiſtesbeiſatz, zur beſſeren Beherrſchung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Kompoſitionen ſo oft zu finden iſt. Abgeſehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, ſo ſcheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden ſollen, ſolche Erleichterungen unnötigen Platz wegzunehmen, — des andern Umſtandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben ſie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, ſondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Alſo wozu das? Verändert aber der Komponiſt in der Art wie z. B. Hr. Schunke Seite 19, wo, ſtatt daß urſprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, ſie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, ſo iſt mir das eine unbegreifliche Herabſetzung ſeiner eignen Ideen. Genug — und führe ſich jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Beſprechung wohl keinen Anſpruch haben. Sie ſind leicht, anſprechend uſw., im Grunde recht arm.

Ebenſo ſchnell können wir über die Hrn. Nowakowski und Osborne weggehen. Der eine iſt ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Kompoſitionstalent. Beide kennen ihr Inſtrument. Das Thema des Polen muß man hübſch finden, das von Osborne gewählte aus »Anna Bolena« ſehr lahm. Herr Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr ſtudiert als Herr Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt ſind ſehr ſchwer, einmal, ſich einen Ruhm zu gründen, ſodann, ihn ſich zu erhalten. Geprieſen ſeien aber die Meiſter — von Beethoven bis zu Strauß[257], jeder in ſeiner Weiſe!

35. Phantaſien, Kapricen uſw. für Pianoforte.

Erſter Zug.

K. Schnabel, »Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient«. Phantaſie über Motive aus Opern von Bellini. Werk 14.
Amadeus Mereaux, Große Phantaſie über ein Thema von Halévy. W. 42.
J. A. Ladurner, Phantaſie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel.
Sigismund Thalberg, Phantaſie über ein Thema aus den »Hugenotten«. W. 20.

Die ſekundäre Art der Kompoſition, über Themas Dritter zu phantaſieren, nimmt auf eine traurige Weiſe überhand und ſteckt ſich, wie bekannt, unter den ſchönen Namen, mit deſſen Bedeutung ſie ſo wenig gemein hat. Namentlich verſenkte ſich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantaſieloſigkeit und hat es mit ſeinem Potpourri durchaus bei uns verſcherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der dieſe Erinnerungen dediziert ſind, wie einen Pizarro wollte ich den Komponiſten mit meinem Piſtolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutſchen — Geſchmackloſigkeit, Unordnung, ſeine Theorien, ſogar Faulheit, nie aber ſolch gefliſſentliches Nachäffen der feuchten italieniſchen Sentimentalität, wie es ſich hier zeigt. Schon zuviel der Worte! —

Zwiſchen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat ſich die einer romantiſierenden Salonmuſik eingeſchlichen, in der ſich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über ſie im unklaren ſein könne; er heißt: „Von allem etwas wo möglich." Indes iſt Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde ſich unter einer ſchärferen Schere zu etwas bilden haben können. In ſeiner „großen" Phantaſie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche ſehr brillante Variationen über einen Marſch aus der »Jüdin«, der auch in der Tonart etwas an den Alexandermarſch erinnert. Hier und da verſucht er ſich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erſte Variation klingt ſehr gut. Im erſten Teil der dritten iſt gegen allen Rhythmus ein Takt zuviel.

Beſäße Hr. Ladurner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen, und er würde ſo raſch ins Publikum gelangen, als er ſeines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die dieſe Phantaſie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt ſie aber auch jeder und aller Grazie,

entbehrt sie durchaus der feineren Bildung, die man selbst bei rohen Talenten stellenweise antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unsre Musik so sehr an Biegsamkeit des Organs, an Gewandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nuancierung gewonnen, daß man eine so harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt ist. Daß man über ein Thema von Händel nicht so leichthin faseln dürfe als über eines von Bellini, versteht sich. Unser Komponist kennt auch die Höhe seines Vorwurfes, behandelt ihn sorgsam, würdig, mit aller Liebe, deren eine schroffere Natur nur fähig ist. Hierin liegt so viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgesprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln fortzuarbeiten. Sehe ich recht, so ist der Verfasser in Kenntnis des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in sich selbst einen Lohn für seine Arbeit, so wünschen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber so wenig einen als für ein lateinisches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst, in Irrtum befinden. Stände Hr. Ladurner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Gesichter erschrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht sind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberschlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die sogenannte »Totenpolonäse«, das Trio), auf die altmodischen Harpeggios in den tiefsten Baßregionen, auf die Doppelschläge und mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er so kräftig Händelsch arbeitet, daß sich das junge Volk respektvoll zurückziehen wird, ist in der Fuge, wenn ich auch für meinen Teil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünschte. Leid tut es mir, daß dem Komponisten die Tenormelodie auf Seite 3 (da, wo sich das Thema zum erstenmal zeigt) späterhin gänzlich entfallen ist; sie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz besteht, als ein zweites Thema gut eingeschaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Kolorit geben können. Mit Anteil sehen wir immerhin den weiteren Leistungen des Komponisten entgegen.

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaushebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese

Stelle aus Wilhelm Meister lebhafter ein, als jetzt beim Übergang vom vorigen Komponisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publikums belauscht, wie selten einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz, der allgemeine Enthusiasmus über Thalbergs »Hugenotten«-Phantasie in Paris und anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Kompositionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Themas, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Themas, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, einem, der sich nicht mit eigenem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Überkleidung der Melodie durch neu gefundene Akkompagnements, von den seltenen Pedaleffekten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt usw. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Klavierkomponisten jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Klavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf und nieder rollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag[258].

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, »Erinnerung an Sabine Heinefetter«. Werk 79.
Joh. Ruckgaber, »Erinnerung an Bellini«. Werk 35.
Ernst Köhler, »Erinnerung an Bellini«. Werk 54.
H. Herz, Dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den »Hugenotten«. Werk 89.
K. G. Kulenkamp, Die »Jagd«, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. Werk 49.

Eine sehr kurze Rezension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin

den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahingestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummelsche Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Komposition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz—Schmerz", eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den besseren Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgabers »Souvenir«. Viele (z. B. wir und ich) denken selten an Bellini, und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Originalverleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellinis Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämtlich aus Es-dur gehen und ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; ebenso sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgabersche in leise *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die »Sinfonia eroica« schließen. Hrn. Köhlers Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verrät überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudiert werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Komponisten sich auf diese Weise an und in italienischen Komponisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegrischen »Miserere« zuhörend[259], mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter Herz der ersten Aufführung der »Hugenotten«. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigentumsrechte anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vorteilhafte Täuschung: anstatt einer dramatischen Phantasie über »le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Hugenots« erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Szene mit Chor, echt Meyerbeerisch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine Bohémienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst

sind noch nicht so tief in die »Hugenotten« gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist aneinander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen ☐ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Universallexikon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen darauf aufmerksam.

Über die vierhändige »Jagd« des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B.: „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen" usw. Der Komponist fürchtet selbst in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben, daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darstellung halber nicht hätte übergehen dürfen usw. Im ersten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb recht. Zwischen wirklicher Gemeinheit und Shakespeareſcher ist noch ein Unterschied. Was soll ich es verschweigen, die »Jagd« hat mich total verstimmt. Wenn ein Komponist jahrelang mühsam arbeitet, vierzig Stücke schreibt mit lobenswertem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das schon gar keine poetische Regung aufkommen lassen kann, und wenn er es noch dazu so trocken und witzlos wie möglich behandelt, so kann das einen teilnehmenden Beschauer nur traurig machen. Das ist kein Ton aus freier Brust: so klingt keine Jagdhorn; kurz, die Musik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst", meinte Florestan bei einer früheren Komposition von Hrn. Kulenkamp. Florestan hat recht, und Rellstab auch, wenn er sinnbildlich genug einmal ausrief: „Einen Hasen können sie totschießen, unsere Komponisten — aber einen Löwen erwürgen nicht."

Dritter Zug.

J. Rosenhain, »Erinnerung«. Romanze.
K. Czerny, »Erinnerung a. m. erste Reise« (in Sachsen). Brillante Phantasie. W. 413.
H. Bertini, Erinnerungen. »Impressions de voyage.« Werk 104.
Derselbe, Kaprice über eine Romanze von Grisar. Werk 108.
Derselbe, »Sarah«. Kaprice über eine Romanze von Grisar. Werk 110.
Derselbe, 2 Notturnos. Werk 102.
Adolph Le Carpentier, Kaprice über eine Romanze v. Grisar. Werk 16.
K. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. Werk 42.
Delphine Hill-Handley, Kaprice.
A. J. Becher, 9 lyrische Stücke. Werk 2, erste Sammlung.

Die »Erinnerungen« bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiszenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen: indessen ist das Thema musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Konzerte usw., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen".

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht ans Komponieren gehen. Und in der Tat fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer), und er stünde schon jetzt als der erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst, der Komponist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „Wär' es möglich", ruft er aus in einem Rezitativ, „du reistest wirklich" — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Komponisten alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen

wir ſogar in einer Czernyſchen Kompoſition auf dunklere Partien, die wir nicht zu deuten verſtehen. Im übrigen iſt jedes Werk mehr wert als die Kritik darüber; darum ſtudiere man nur. Und wenn Floreſtan neben mir auf und ab tobt und ſagt, wär' er Czerny, nie edierte er ein Werk, das ſo vorteilhaft abſtäche gegen frühere, — ſo verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, myſteriöſer ſind die »Reiſeerinnerungen« des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerkſam macht, die ſich auch in dieſem Werke übereinander auftürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reiſe, und nur der Schluß könnte etwas an den empfindſamen Yorikſchen erinnern. Donizetti iſt Profeſſor des Kontrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Äſthetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löſet die Kraft die Anmut ab, den Verſtand die Phantaſie, wie durchdringen ſich hier Kunſt und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturnos, die etwas Schwärmeriſches, Wollüſtig-Leidendes auszuſprechen ſcheinen. Ebenſo ſind die beiden Kapricen wahre Wunderwerke des menſchlichen Geiſtes, wie wir deren ſo viele aufzuweiſen haben, z. B. auch in der folgenden Kaprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß ſie ohne Umſchweife dem Schlechteſten beigezählt werden, was die franzöſiſche Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vorteil mit mehr Auswahl überſiedeln ſollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Phyſiognomien nehmen jetzt einen intereſſanteren, deutſchen Schnitt an. Zuerſt über die Notturnos von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines taktweiſe durchgehen. Nr. II. E-dur. Es beginnt im rechten Charakter. Takt 1—8. Gut. Takt 9—16. Noch beſſer, wenn ich auch freiere Deklamation wünſchte. Cis-moll war berührt: er geht alſo nach H. — D-dur tritt ſchon beängſtigend auf: der Komponiſt fühlt ſelbſt das Unpaſſende dieſer Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis-moll (Takt 25). Ein böſer Geiſt führt ihn nach A-dur; die Perioden verlieren ſchon die Deutlichkeit; er wird immer ängſtlicher und rettet ſich nach G-dur; auch das genügt ihm nicht. Es-dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A-dur, und von da war freilich nicht ſchwer ins gewünſchte E-dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Oktaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von Takt 9—15 Seite 11 ein Takt? Warum

nach dem Akkorde E+gis+h+d den C-dur-Akkord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturnos von einer edleren Gesinnung zeugen als Hunderte der andern Tageserscheinungen, wird jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publikum, der Kunst, dem Komponisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Komponisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen alt und neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe, und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe noch mehr Notturnos, ja Hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen.

Den Kindern aber wird's im Traum beschert. Die Kaprice von Delphine Hill-Handley, manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel sind solche der Ungeübtheit, nicht des Ungeschicks; der eigentliche musikalische Nerv fühlt sich überall an. Diesmal ist es noch eine sehr zarte leidenschaftliche Röte, die dies Miniaturbild interessant macht.

Nicht minder interessant sind die lyrischen Stücke von Hrn. A. J. Becher*. Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermute ich, daß sie komponierte Texte, für das Klavier allein eingerichtet. Wäre das, so verdiente es einen Tadel, da mir ein solches Verfahren wie ein Vergehen an seinem eignen Kinde scheint. Wär' es aber nicht, so bleiben Nummern wie 2, 4, 7 durchaus unverständlich. Für Originalklavierstücke halte ich nur die Nummern 3, 5, 6, bei den übrigen schwanke ich. In allen herrscht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, oft mühsam und kalt ausgesprochen, oft leicht und rührend. Musikalisch genommen, sieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigentümlichkeit, seltne Harmonien, sonderbare Melodien, scharfeckige Formen. Ruhig ab-

* Später eines traurigen Todes gestorben[20].

geſchloſſen ſinde ich keines. Einzelne Takte mißfallen mir ſogar gänzlich, ebenſo die Folge, in der die Stücke ſtehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geſchehen können. Wolle der Komponiſt ſeinen künftigen Geſtalten noch etwas von der Anmut verleihen, die uns aus den Werken ſeines Vorbildes, dem die lyriſchen Stücke zugeeignet ſind, ſo verführeriſch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keineswegs.

36. Rondos für Pianoforte.

K. F. Heckel, »Vergißmeinnicht«, Rondo für das Pianoforte. Werk 11.
A. F. Mohs, Rondo in B. Werk 3.
K. Erfurt, 3 leichte Rondos nach Motiven von Auber. Werk 30.
K. Erfurt, »Abſchied von Magdeburg«, Rondo für Pianoforte. Werk 32.
Louiſe Farrenc, Rondo in D. 8 Gr.
A. Gutmann, Leichtes und brillantes Rondo.
F. Glanz, Charakteriſtiſches Rondo. Werk 2.
Adele Bratchi, Großes Rondo. Werk 2.
K. von Herzberg, Brillantes Rondo. Werk 11.
Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. Werk 19.
Th. Döhler, „ „ „ „ „ Coppola. Werk 20.
J. F. Dobrzynski, Rondo alla polacca mit Begleitung des Orcheſters. Werk 6.
E. Köhler, Elegantes Rondo mit Einleitung. Werk 47.
C. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orcheſters. Werk 26.
K. A. v. Winkhler, Brillantes Rondo. Werk 45.
K. A. v. Winkhler, Brillantes Rondo. Werk 46.
K. Czerny, Großes Rondo. Werk 405.
F. Ries, Einleitung und Rondo alla Zingaresco. Werk 181.
Stephan Heller, Rondo-Scherzo. Werk 8.
F. Chopin, Rondeau alla Mazur. Werk 5.
J. Moſcheles, Rondo über eine ſchottiſche Melodie.
J. Moſcheles, Brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Deſſauer. Werk 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieſes Lied hier ſpricht,
Um deſſen Glücke ich zu Gott oft betend weine,
Vergiß mein nicht!“

Ihr irret, Komponiſtenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch ſoeben angeſungen. Der Vers iſt nur der Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des erſten der obigen Rondos vollſtändig leſen

kann, und scheint der Komponist somit auf eine neue Gattung (etwa »Rondo mit Worten«) zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünschen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Musik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegenteil fährt diese so dick und rotbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Rezensenten wird es nicht schwer fallen, seine Gelehrsamkeit an dem armen Kind zu zeigen und seine Übermacht; bescheidenere vergleichen sich lieber gleich Menschen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege totzumachen, sie zum Fenster hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für sie beide ja groß genug. Entlassen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te und das 5te. Bei Nr. 3 und 5 könnten manche, namentlich Lehrer, einwenden, daß sie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Kombinierteres und Tieferes da am unrechten Ort usw. Ich aber sage: „Seid nur immer hübsch geistreich; das talentvolle Kind will das und spürt, wo es fehlt, ebensogut wie wir älteren, mit so durchweg matten Produkten wird nichts gefördert." Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Oktave spannen können", geschrieben ist; in ihm ist mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondos wären ebenfalls am besten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi gibt sich zwar Mühe, etwas mehr zu sein als gewöhnliche Rondomusik, und verrät in seinen Reminiszenzen (so in der Einleitung an die »Preghiera« von Rossini, im ersten Thema an Field, im zweiten an Webers »Aufforderung zum Tanz«) Vertrautheit mit vieler Musik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindischen Satzes des Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos sind die Stücke von F. Glanz und R. von Hertzberg; zwar hat das letztere keine so schreienden Quinten und Oktaven wie das erstere, zeugt aber überall von noch ganz unsicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens ist es schwer und will studiert sein. Hr. Th. Döhler gibt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondos abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu tun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhlersche Zutat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Klavierspieler so wenig als Komponist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Kompositionen dediziert haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski ist von geschickten Fingern komponiert, korrekt geschrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst[261], Originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Äußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts aussetzen. Überall vermißt man auch in ihm wie in allen vorigen Rondos eigentliche Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Kompositionen gedient ist: für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie allen etwas, befriedigen sie keinen vollständig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel »Souvenir de Weimar« und erinnert an Hummels Weise, dem es auch zugeeignet ist. In der Mitte benutzt Herr Gerke ein russisches Lied, das, wenn ich nicht sehr irre, auch von Hummel schon in ein größeres Rondo eingeflochten ist. Daß er es einigemal förmlich und in derselben Tonart variiert, gibt dem Rondo einen neuen Anstrich und muß mit dem Orchester zusammen von Wirkung sein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig gesagt scheint, ist die Arbeit von Wert. In der Kantilene hat sich der Komponist vielleicht vor einigen schwächlichen Vorhalten, überhaupt vor einem gewissen weitschweifigen Sentimentalisieren zu hüten; in der freien unbelauschten Phantasie mag man sich in solcher Weise ergehen, — der Öffentlichkeit gebe man aber nur Schönstes, und dies so kurz und energisch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondos von Hrn. von Winkler sehen sich wie Geschwister ähnlich, d. h. erheben sich nirgends über die bürgerlichste Prosa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler sind in ihnen so wenig zu finden als Schönheiten; so wäre denn diesem in einer mittleren Sphäre sich gefallenden harmlosen Komponisten nur noch mehr Sichtung dessen, was er für den Druck bestimmt, anzuraten.

H. Czerny nimmt mit seinem Allegro agitato einen romantischen Anlauf. Nur wenige würden auf ihn als Komponisten dieses Stückes raten, in einen so grauen Inkognitorock hat er sich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, so kann einem doch die Veränderung, die in seinem Wesen vorgegangen zu sein scheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübsch und angenehm klingt, versteht sich.

Ebenſo ſchwer wäre das folgende Rondo als eine Kompoſition von Ries zu erkennen, eine ſo gewöhnliche allgemeine Phyſiognomie hat ſie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantaſie als natürlich an, ſo doch nicht den an Ernſt und Fleiß als etwas Rühmliches. Künſtleriſche Zwecke können es wenigſtens nicht ſein, die einen anerkannten Meiſter zur Veröffentlichung ſo gar unbedeutender Sachen bewegen[262].

Im Rondo von Stephan Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiſte kommenden Kompoſition, einer echten Künſtlernatur, über deren Eigentümlichkeit beim Erſcheinen größerer Werke die Zeitſchrift ausführlicher ſprechen wird. Das Rondo, ſo klein es iſt, ſprudelt recht eigentlich von Geiſt und Witz über. Zart, naiv, klug, eigenſinnig, immer liebenswürdig, ſcherzt es wie ein Kind herum, ſetzt ſich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichſten Einfälle vor, ſpringt wieder fort — kurz, man muß es liebhaben[263]. Der Leſer ſoll alſo bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondo von Chopin iſt vielleicht ſchon im achtzehnten Jahre geſchrieben, aber erſt vor kurzem erſchienen. Die große Jugend des Komponiſten ließe ſich höchſtens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er ſich nicht ſo ſchnell herauszufinden weiß, erraten (ſo am Schluß der S. 6), im übrigen iſt das Rondo durch und durch Chopinſch, mithin ſchön, ſchwärmeriſch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am beſten mit dieſem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondos von Moſcheles ſind für mittlere Spieler geſchrieben. Wer ein Meiſter einmal, faſſe an, was er will: es hat alles ein Anſehen. Die Rondos haben keinen höheren Wert als etwa Kreidezeichnungen, wie ſie ein Maler mehr zur Beluſtigung auf Tiſch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann ſich die Meiſterſchaft nirgends. In dieſer Art erfreue ſich jedermann der kleinen Bilder[264].

1837.

W. Sterndale-Bennett. — Museum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthiſtoriſchen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (Der alte Hauptmann). — Sinfonien für Orcheſter. — Muſikfeſt in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Geſang. — Für Pianoforte. — Kammermuſik. — Kompoſitionsſchau (Konzerte, Etüden, Rondos, Variationen, Phantaſien und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Ältere Klaviermuſik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig I—VI.

37. Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leſer zu Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch ſein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunſch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität ſelbſt vorſtelle. Es iſt dies keine Beethovenſche, die jahrelangen Kampf nach ſich zöge, kein Berlioz, der Aufſtand predigt mit Heldenſtimme und Schrecken und Vernichtung um ſich verbreitet, vielmehr ein ſtiller, ſchöner Geiſt, der, wie es auch unter ihm tobe, einſam in der Höhe wie ein Sternenwärter fortarbeitet, dem Kreislauf der Erſcheinungen nachſpürt und der Natur ihre Geheimniſſe ablauſcht. Sein Name iſt der oben angegebene, ſein Vaterland das Shakeſpeares, wie auch ſein Vorname der dieſes Dichters. In der Tat, wär' es denn ein Wunder, wären ſich Dicht- und Tonkunſt ſo fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakeſpeare und Byron gab, nicht auch einen Muſiker hervorbringen könnte! Und wenn ſchon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Biſhop u. a. ein altes Vorurteil wankend gemacht wird, um wieviel noch durch dieſen Einzigen, an deſſen Wiege ſchon eine gütige Vorſehung gewacht. Haben nämlich große Väter ſelten Kinder erzeugt, die wieder groß in derſelben Wiſſenſchaft, derſelben Kunſt, ſo ſind doch die glücklich zu preiſen, die ſchon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewieſen ſind, glücklich alſo Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter ſchlichte Muſiker waren. Mit der Milch ſchon ſogen ſie Muſik ein, lernten im Kindestraume; beim erſten erwachenden Bewußtſein fühlten ſie ſich Glieder der großen Familie der Künſtler, in die andere ſich oft erſt mit Opfern einkaufen müſſen. Glücklich alſo auch unſer Künſtler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn ſie ſein Vater, der Organiſt in Sheffield in der Grafſchaft Yorkſhire, ſpielte, erſtaunt und ſelig gelauſcht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als ſein deutſcher Name, ſoll keine andere Nation ſo vertraut ſein als die

engliſche. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, ſingt ihn mit Begeiſterung bei den Gaſtmahlen; ja, Lipinski erzählte, er habe einen Poſtillon Händelſche Arien blaſen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte ſich unter dieſer günſtigen Umgebung ſo naturgemäß und rein entfalten müſſen. Was eine ſorgfältige Erziehung in der Königlichen Akademie in London, Lehrer wie Cyprian Potter und Dr. Crotch, unausgeſetzte eigene Studien noch dazugetan haben mögen, weiß ich nicht, und nur ſo viel, daß dem Schulgeſpinſt eine ſo herrliche Pſyche entflogen iſt, daß man ihrem Flug, wie ſie ſich jetzt im Äther badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit ſehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem ſo geflügelten Geiſte die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, ſo mochte er ſich wohl oft nach dem Lande ſehnen, wo die Erſten in der Muſik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und ſo lebt er denn ſeit kurzem in unſerer nächſten Nähe, der Liebling des Londoner Publikums, ja der muſikaliſche Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter ſeiner Kompoſitionen ſagen, ſo wäre es wohl das, daß jedem im Augenblick die ſprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelsſohn auffallen wird. Dieſelbe Formenſchönheit, poetiſche Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derſelbe beſeligende Eindruck nach außen, und dennoch zu unterſcheiden. Dieſes ſie unterſcheidende Kennzeichen läßt ſich in ihrem Spiel noch leichter entdecken als in der Kompoſition. Das Spiel des Engländers iſt nämlich vielleicht um ſo viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelsſohns energiſcher (mehr Ausführung im Großen). Jener ſchattiert noch im Leiſeſten ſo fein, wie dieſer in den herrlichſten Kraftſtellen erſt noch recht von neuer Kraft überſtrömt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Geſtalt bewältigt, ſo quellen dort wie aus einem Raffaelſchen Himmel Hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Ähnliches gilt auch von ihren Kompoſitionen. Wenn uns Mendelsſohn in phantaſtiſchen Umriſſen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, ſo ließ ſich Bennett lieber durch die Figuren der »luſtigen Weiber von Windſor« zur Muſik anregen*; wenn jener in einer ſeiner Ouvertüren eine große tiefſchlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, ſo weilt der andere am leiſatmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichſten Bilder von Bennett, die eben

* Er ſchrieb eine Ouvertüre zu dieſem Stück von Shakeſpeare.

nebſt zwei andern ſeiner Werke auch in Deutſchland erſchienen ſind; ſie haben die Überſchriften: »the Lake«, »the Millstream« und »the Fountain«[265] und ſind, was Kolorit, Naturwahrheit, dichteriſche Auffaſſung betrifft, wahre Claude Lorrains an Muſik, lebende, tönende Landſchaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberiſcher Wirkung.

Noch manches möcht' ich mitteilen, — wie dies nur kleine Gedichte ſeien zu Bennetts größern Werken, wie z. B. ſechs Sinfonien, drei Klavierkonzerten, Orcheſterouvertüren zu »Pariſina«, zu den »Najaden« uſw. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozartſchen Opern auf dem Klavier ſpielt, als ſähe man ſie leibhaftig vor ſich, — doch kann ich ihn ſelbſt gar nicht mehr abhalten, der mir ſchon ſeit lange über die Schultern ſieht und ſchon zum zweiten Male fragt: Then — what do you write? — Beſter, ſchreibe ich nur noch, wüßteſt Du's[266]!

Euſebius.

---

38. Muſeum.

Unter dieſer Aufſchrift erhielten wir vor kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerſchaft mit der Anfrage: ob ſie nicht eine Sammlung von Abgüſſen intereſſanterer Köpfe in der Zeitſchrift aufſtellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da ſie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen Engros-Rezenſionen manches überſehen würde; daß ſie übrigens damit etwas Ariſtokratiſches nicht im Sinne habe, ſolle die Redaktion nur glauben uſw. Das letzte beiſeite gelaſſen, antworteten wir: die Bündlerſchaft ſollte nur. Die Redaktion.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henſelt. Werk 1.

Mit einiger Freundſchaft mehr betrachte ich dich oft, mein Floreſtan, daß du mit gutem Griff aus der Schar der Jüngeren die Beſten herausfühlteſt und ſie zuerſt in die Welt, d. i. in die Zeitſchrift einführteſt als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren ſie gerade von den verſchiedenſten Völkerſchaften, ſo Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzoſe, Bennett ein Engländer, anderer, Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutſcher kommen! Und er iſt gekommen, ein Pracht-

mensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara[267] bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißt, Florestan, viel haben wir am Klavier zusammen studiert, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Widerhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein: sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich von vornherein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor kurzem von Klara Wieck, wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Tränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigentümlichkeit anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit wert, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten[268].

Noch eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und klassischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der klassischen Periode, während Henselt der Klassiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich[269].

Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephan Heller. Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephan Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade teilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuskripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgendein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuskripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler., sehen Sie einen von den vielen, die ihre Kompositionen (soit-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich einen von den wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurteilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" usw. — Der ganze Brief verriet einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuskripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimiere! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartette von Mozart und Beethoven von Schuppanzigh usw. spielen und Beethovens Sinfonien vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen — nach solchen Briefstellen ist nichts zu tun, als auf die Kompositionen zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Name ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckſenden

Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Kompositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenrötlich, das einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im übrigen hat er gar nichts Übermenschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der Tat bei Henselt so wohltut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Kontraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im einzelnen stört mich manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und ähnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Übersehe ich auch die Dedikation nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den »Flegeljahren« zugeeignet; die Dedikation der Impromptus nennt auch eine Jean Paulsche Himmelsgestalt, Liane von Froulay, — wie wir denn überhaupt manches gemein haben, welches Geständnis niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich[270]. Florestan.

3.

Soireen für das Pianoforte von Klara Wieck. Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten[271] Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Anteil. Sind sie doch einer so ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Übung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüte, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen mehr

in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden sie auch die meisten ebenso rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja, es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademien den Soireen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urteil der Akademisten mehr als je gespannt; denn einesteils verraten die Soireen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Über das erstere, die Jugend der Komponistin, sind wir einig. Das andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem wohl bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang, und die Zeit hebt einen nach dem anderen hinweg und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwicklung nachfolge, wäre von allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von sonst und jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soireen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnis-

volle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist dies doch wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unseren Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es, und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „Es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" usw. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge" meisthin so: „Sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der anderen ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfters zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache [illegible]glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine m[illegible]en, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" usw. Endlich, wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis

mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc. oder cancricantes motu contrario etc. — ebenso aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde, natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen, dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkennte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Kantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher

Musikkenner eine Bachsche Fuge für eine Etüde von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohnschen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein »Lied ohne Worte« ausgeben, und es müßte über die Anmut und Weichheit der Gestalten den zeremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt worden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgibt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verraten den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bachsche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn auch einzeln gespielt eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Komponisten. Jeanquirit.

5.

12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin. Werk 25. — Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kömmt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige", flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Aolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme

hörbar — und man hat ungefähr ein Bild ſeines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebſten geworden, die wir von ihm gehört, und ſo ſei denn vor allem die erſte in As-dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören laſſen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wunderſame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgeſang auch eine Tenorſtimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem ſel'gen Bild, im Traum geſehen, das man, ſchon halbwach, noch einmal erhaſchen möchte; reden ließ ſich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-moll, der zweiten im Buch, ebenfalls eine, in der ſich einem ſeine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, ſo reizend, träumeriſch und leiſe, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum ſchön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F-dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigſte, und wir mußten den Meiſter ſehr darum rühmen ... Doch wozu der beſchreibenden Worte! Sind ſie doch ſämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigſte Meinung indes nicht zu verſchweigen, ſo ſcheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunſtnatur oder auf ein Rückwärtsgekommenſein abgeben, da dieſe jetzt erſchienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entſtanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meiſterſchaft anſieht, wie die erſte in As und die letzte prachtvolle in C-moll, erſt vor kurzem. Daß unſer Freund überhaupt aber jetzt wenig ſchafft und Werke größeren Umfangs gar nicht iſt leider auch wahr, und daran mag wohl das zerſtreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indes lieber an, daß es nach ſo vielen Stürmen in einer Künſtlerbruſt allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu geſtärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt.

Euſebius.

39. Bericht an Jeanquirit[272] in Augsburg

über den letzten kunsthiſtoriſchen Ball beim Redakteur*_*.

Lies und ſtaune, Geliebter! der Redakteur der „neuſten muſikal. Zeitſchrift“ pflegt nämlich alljährlich wenigſtens einmal eine Art kunſthiſtoriſchen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen, der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er ſich dadurch nur des verdrießlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Muſik auf das Publikum um ſo ſicherer ſein will — mit einem Worte, da er mit dem Feſte Kritik, ja die lebendigſte bezweckt. Du ſollſt den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die ſonderbare, wenig tanzliche Muſik, die wir als ſeine Maſchinen daſelbſt abſchleifen müſſen an den Füßen, zugekommen; indes wie dürfte ein junger Künſtler ſolche Einladung ausſchlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegenteil geſchmückten Opfertieren gleich und ſcharenweiſe in den Feſtſaal? Hat der Redakteur etwa keine Töchter, bei denen ſich mit Vorteil zu inſinuieren, — eine ungemein lang, die viel rezenſieren ſoll in der „Neuſten“, und dann eine jüngere, eigentlich Materin, die Unſchuld ſelbſt — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloſes Unheil über mich gebracht! Überhaupt aber wünſchte ich Dich an jenem Abend mehr als je her. Auf und ab wandelnde Komponiſten, zuſehende ſchöne Mütter von Dilettantinnen, der **ſche Geſandte mit Schweſter, Muſikverleger in Röcken, ein paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler — kurz, nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredaktrize (Ambroſia heißt die Rieſin), ſie zur erſten Polonäſe aufzuziehen. (Unten kannſt du das Tanzprogramm leſen*.) Viel ſprachen

* Tanzordnung.

Erſte Abteilung.

Große pathetiſche Polonäſe von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 18.
Vier Mazurken von J. Brzowski. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von K. H. Zöllner.
Große Polonäſe von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pauſe: Bolero von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abteilung.

Drei vierhändige Polonäſen von K. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liſzt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonäſen von Chopin (Cis-moll und Es-moll). Werk 26.

wir zuſammen, z. B. ich über das eigentliche Weſen der Polonäſe, und wie wir uns auch darin als Deutſche zeigten, daß wir ſelbſt im Tanz den verſchiedenartigſten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieſer Hinſicht (und vielleicht nur in dieſer, ſchaltete Ambroſia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Takt der Polonäſe mit ſeinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. „Seit der Eroberung von Warſchau", bemerkte meine Tänzerin, „tanze auch ich dieſen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Koſak eintreten mit einem Verdikt — die armen Polen! ſeufzte ſie, — meine Beda ſpielt Chopin nie ohne Tränen ..." (Ich) „Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös iſt auch die Polonäſe dieſes neuen polniſchen Komponiſten, die wir ſoeben tanzen." (Sie) „In der Tat, das Trio ſpricht mich ſehr an, aber wie ſehr à la Chopin!" — So hatte ſie denn die romantiſche Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über ſolche zu erforſchen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vorteilhafteſten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Geſpräche zu ziehen; immer läſtiger wurde mir's aber, je mehr ſie mich mit ihren liebeſüchtigen Augen beſchoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten, rief ſie mich zurück und flüſterte: „Die letzte Polonäſe von Chopin an ſo künſtleriſcher Hand zu feiern, würde mich" — „„mich glücklich machen"", ſchloß ich, mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erſt. Mein nächſtes war, Beda, die jüngere Schweſter, zum Chopinſchen Walzer aufzuſuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erſtenmal ſah, zuſagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Euſebius einen Augenblick zuvor verſtimmt genug geſagt, ſie hätte ihm ihn hocherrötend verweigert. Kurz, mit mir tanzte ſie. Schwebte und jubelte ich aber je, in dieſen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber dieſe ſprach ſie ſo ſeelenvoll, ſo fein nuanciert in ihren verſchiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortſchmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, ſchwiege eher, als daß ſie ein widerſprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um ſo unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euſeb. Als uns nun Chopins Körper und Geiſt erhebender Walzer immer tiefer einhüllte in ſeine dunkeln Fluten, und Beda immer ſchwermütiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Geſpräch leiſe auf Chopin ſelbſt. Kaum, daß ſie den Namen gehört, als ſie mich zum erſtenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich

gab zu. „Und haben ihn gehört?“ Ihre Geſtalt ward immer hehrer. „Und haben ihn ſprechen gehört?“ Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es ſchon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier ſitzen zu ſehen, und wie man ſich bei ſeinem Spiele wie der von ihm erſchaffene Traum vorkäme, und wie er die heilloſe Gewohnheit habe, nach dem Schluſſe jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, ſich gleichſam mit Gewalt von ſeinem Traum loszumachen, und wie er ſein zartes Leben ſchonen müſſe, — ſchmiegte ſie ſich immer ängſtlich-freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wiſſen. Chopin, ſchöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieſer Minute wahrhaftig ſtark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm und nichts als der Pinſel, der ihr das Bild ihres Heiligen erſt recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindiſch“, ſagte ſie am Schlußſtretto, „wenn ich Ihnen geſtehe, daß ich mir, ohne ihn je geſehen zu haben, ſein Bild gemalt, und holen will ich's Ihnen, und ſagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja niemandem etwas davon?“ Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abſchied bat ich ſie noch um einen Tanz, „ſie hätte keinen mehr, als die letzte Chopinſche Polonäſe“, und mit Freuden tanze ſie mit mir. Erlaß mir, Beſter, Dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen ſoll an dem doppelzüngigen Redakteur und Ballgeber dieſes Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf und ab ging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erſtaunen las ich darauf u. a.: „Mazurken von Brzowski — komiſches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Naſen- als Bruſttöne, nicht ganz unintereſſant. — Walzer von Zöllner — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmuſik: ſcheinen von einem Organiſten für Kollegenhochzeiten geſchrieben“ uſw. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und ſah bald durch eine Vorhangſpalte, wie der Redakteur zurückkam, ſich niederſetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig ſchrieb. War ein Tanzteil vorbei, huſch, öffnete er die Ballſaaltüre, wahrſcheinlich die vox populi zu prüfen, und ſchrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er rezenſierte. Im beſten Lauſchen hielt mir auf einmal jemand rücklings die Augen zu. Beinah grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändiſchen Fagottvirtuoſen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte — ein Geſicht, das wie das offene